# L'Année Musicale

COMPIÈGNE. — IMPRIMERIE HENRY LEFEBVRE
31, Rue Solferino, 31.

*CAMILLE BELLAIGUE*

# L'Année Musicale

Octobre 1887 à Octobre 1888



PARIS
LIBRAIRIE CHARLES DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15

1889

# L'Année Musicale

## I

THÉATRE DE L'OPÉRA : Le centenaire de *Don Juan*.
La cinq-centième représentation de *Faust*.

15 novembre 1887.

Les solennités se succèdent à l'Opéra. On y a fêté Mozart, on y a fêté Gounod ; l'un avec respect, l'autre avec amour. — Que voulez-vous ? — Gounod n'a pas, comme Mozart, ce défaut capital dont parlait Henri Heine : celui d'être mort. Il est vivant, bien vivant ; on s'en est aperçu l'autre soir.

N'allons pas au moins, sous prétexte de coïncidence entre les deux anniversaires, égaler les deux maîtres. Gounod serait le premier à nous en vouloir. Mozart n'est pas le plus grand des

musiciens ; comme disait Rossini, il est le seul, il est le dieu ; Gounod n'est que l'un de ses prophètes. Et pourtant, de ces deux œuvres inégales : *Don Juan* et *Faust,* inégales parce que la première n'a jamais eu et n'aura peut-être jamais d'égale, de ces deux œuvres représentées devant le même public, dans le même appareil, la seconde a eu le succès le plus grand, la seconde a paru la plus émouvante et la plus belle. Il faut bien le dire : *Don Juan* a pâli, a langui ; on s'est ennuyé, oui, ennuyé, en écoutant cette merveille. Demandez-le au public : au public officiel du premier soir, au public ordinaire du lendemain ; demandez-le aux critiques ; tout le monde vous le dira ou vous le laissera entendre. Je ne sais quel mauvais air flottait dans la salle de l'Opéra ; mais, quand le rideau s'est levé sur le buste de Mozart, quand M. Lassalle, entouré de ses camarades en costumes variés, trop variés, est venu réciter une poésie obscure et funéraire, la petite tête de marbre blanc, si fine d'ordinaire et si charmante, m'a paru triste ; je n'ai pas retrouvé sur cette bouche le sourire accoutumé. Le jeune maître centenaire semblait nous dire avec mélancolie : « Vous me rendez hommage,

c'est vrai, mais par convenance plus que par entraînement ; vous m'applaudissez du bout des doigts ; vous m'honorez encore, mais vous ne m'aimez plus. » Et pourtant, nous aurions tous pu lui dire, comme le disciple à Jésus : « Maître, vous savez bien que je vous aime. »

Oui, nous l'aimons, Mozart, le seul artiste, avec Raphaël, qui se soit fait une place sacrée et comme divine dans l'admiration, dans l'adoration de l'humanité. Nous l'aimons toujours, *Don Juan*, le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre, beau d'une beauté unique, presque surnaturelle, autour de laquelle s'est formée depuis un siècle une auréole de gloire. Bien entendu, il ne peut plus s'agir aujourd'hui de l'analyser, de l'attaquer ni de le défendre. Ouvrez la partition au hasard, ou lisez-la d'une haleine, vous serez confondu. Tout est là dedans, l'esprit et le cœur, tous les sentiments et toutes les passions : l'amour, la haine, l'audace, la peur, le rire et les larmes. Le mélange constant, la fusion du drame et de la comédie, de la musique pathétique et de la musique bouffe, fait de *Don Juan* une œuvre exceptionnelle, diverse comme la vie et vraie comme elle. Et que les théories actuelles, que les

grands mots et les systèmes du jour ne nous donnent pas le change; qu'on ne voie pas en *Don Juan* un opéra de concert, un assemblage de morceaux sans cohésion, une réunion de personnages sans consistance. Les caractères sont nettement arrêtés; les types sont fixés et s'imposent. Il suffit du récitatif sur le corps du commandeur, de l'autre récitatif en présence d'Ottavio et de l'air foudroyant qui suit, pour dresser debout et vivante doña Anna, la tragique orpheline. Pour tailler en plein marbre la statue du commandeur, la phrase du cimetière suffirait, phrase sépulcrale et glacée, qui donne presque l'impression matérielle du froid, de la nuit et de la mort. Mais n'a-t-il pas, le convive de pierre, n'a-t-il pas, pour achever sa physionomie terrible, la dernière scène de l'ouvrage, le dialogue avec Don Juan, l'une des plus sublimes créations du génie humain? Et Leporello! est-il assez vivant, ce valet glouton, peureux et paillard, copie ou plutôt caricature de son maître; bon vivant et mauvais drôle, en qui s'abaissent et s'encanaillent les vices élégants et fiers du grand seigneur? Il faudrait disséquer le personnage, montrer son ironie et sa sensualité dans l'air célèbre : *Madamina*, *il*

*catalogo è questo!* sa poltronnerie dans le sextuor, dans le duo du cimetière, dans la scène finale. Et Don Juan lui-même! que n'en dirait-on pas, que n'en a-t-on pas dit !

> Il en est un plus grand, plus beau, plus poétique,
> Que personne n'a fait, que Mozart a rêvé.

Je ne sais trop si Mozart, qui ne philosophait guère, a rêvé le Don Juan de Musset, cet insatiable chercheur d'amour, qui souffre de sa recherche vaine et qui finit par en mourir. Ne l'oublions pas, Mozart était la musique même; il n'était guère que cela (et, pour un musicien, c'est quelque chose). Le héros de Musset l'aurait étonné sans doute. Mozart aurait peu compris ce pâle jeune homme, ce maladif enfant du siècle, courant, à travers la débauche et le crime, à la poursuite de je ne sais quel idéal psychologique et prétentieux. Il eût été plutôt de l'avis de Molière : « Tu vois, dit quelque part Sganarelle, tu vois en mon maître un épouseur à toutes mains. » Voilà bien ce que Mozart aussi dut voir dans son Don Juan : un libertin, qui ne manque, il s'en faut, ni de grâce ni de grandeur; le plus beau, le plus hardi des libertins, mais un libertin,

et presque rien de plus. Aussi bien, cela suffit pour créer une figure immortelle. Ah ! le beau parleur d'amour ! d'amour tragique qui va jusqu'au crime : au viol, à l'assassinat; d'amour léger, à fleur de chair, pour des paysannes ou des suivantes. Mozart se préoccupe peu de psychologie, il n'a pas d'arrière-pensées, il ne songe guère à poser en musique des énigmes morales, et ce qui le prouve, c'est la banalité même des aventures de Don Juan. A qui Don Juan chante-t-il les deux plus ravissantes de ses chansons d'amour : *Là ci darem la mano* et la sérénade ? A une paysanne et à une chambrière. Musset l'a créé de toutes pièces, et peut-être à sa propre image, ce Don Juan qu'il nous montre :

> ... Fouillant dans le cœur d'une hécatombe humaine,
> Prêtre désespéré, pour y chercher son dieu.

Mais il ne l'a pas vu dans Mozart, ou du moins nous ne pouvons l'y voir avec lui. Ce qu'il a très bien vu, sans autant subtiliser, c'est la double beauté de la sérénade, de la page la plus fameuse, au moins la plus populaire de la partition. Les vers resteront à côté de la mélodie, pour la faire mieux comprendre et plus aimer. Le chant de la

sérénade est d'une galanterie, d'une amabilité à la fois libertine et tendre ; il est plein de soupirs et de caresses. Quant à l'accompagnement... Tenez, il vaut mieux citer le poète :

Mais l'accompagnement parle d'un autre ton.
Comme il est vif, joyeux! avec quelle prestesse
Il sautille! — On dirait que la chanson caresse
Et couvre de langueur le perfide instrument,
Tandis que l'air moqueur de l'accompagnement
Tourne en dérision la chanson elle-même
Et semble la railler d'aller si tristement.
Tout cela, cependant, fait un plaisir extrême,
C'est que tout en est vrai ; c'est qu'on trompe et qu'on aime.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Oui, la beauté de la chanson de Mozart lui vient de cette vérité universelle, de cette signification profonde. Nous avons ici bien autre chose, bien plus qu'une sérénade ordinaire. La sérénade de *Don Juan* est un de ces éclairs de génie (on en compte peu de pareils) qui dans une âme découvrent toutes les âmes, dans un homme quelconque le type de l'humanité. Voilà les mélodies qu'on pourrait appeler infinies; l'esprit se perd en elles, comme le regard dans le ciel ou sur la mer. Et pour qui ces quelques notes immortelles? Non pas pour doña Anna, non pas pour

la charmante Zerline, mais pour une soubrette, une fille de rencontre, qui n'a pas de rôle, pas même de nom. Une aussi divine chanson pour une amourette ! Sentez-vous la leçon ? — Sentez-vous, dans ce contraste, le dédain de l'être aimé, et le culte, j'allais dire l'amour de l'amour ? Qu'importe ce qu'on aime, « qu'importe le flacon ? » ce que chante Don Juan sous la fenêtre ce n'est pas l'amante, c'est l'amour.

Il faudrait en dire bien davantage ; il faudrait insister, non plus sur les caractères, non plus sur la portée pour ainsi dire morale de cette musique, mais sur sa beauté spécifique et absolue. Au point de vue exclusivement musical, rien n'approche de *Don Juan*, et rien sans doute n'en approchera jamais. De la première note à la dernière, on peut y admirer la perfection irréprochable de la forme sonore. Comme il n'est rien d'aussi pur, d'aussi beau en peinture, en sculpture, en architecture, qu'une tête de Raphaël ou de Phidias, qu'une colonne du Parthénon, rien en musique n'est aussi beau, aussi pur qu'une phrase de *Don Juan*, n'importe laquelle.

Voyez : nous voulions dire d'abord comment et pourquoi *Don Juan* nous avait ennuyé ; en sor-

tant du théâtre, nous avions hâte de le dire. Mais nous avons repris la partition, et voici que nous avons seulement tâché de dire pourquoi elle nous ravissait toujours. La mauvaise impression causée par cette reprise peut être attribuée d'abord à l'interprétation. Nous n'avons entendu, pour notre part, ni Mme Lureau-Escalaïs dans Elvire, ni MM. de Reszké dans Leporello et don Ottavio. Leporello, c'était l'autre soir M. Delmas, qui s'en est tiré à son honneur. Il chante d'une voix magnifique, avec netteté et vigueur. Le comédien ne vaut pas encore le chanteur ; mais le rôle est si difficile, surtout pour un Français ! Mme d'Ervilly, qui remplaçait Mme Escalaïs, chante, hélas ! avec aussi peu de sûreté que d'assurance. C'est dommage, l'organe est agréable. Quelle artiste il faut pour ce rôle d'Elvire, ce rôle ingrat de femme, de femme gênante ! Qui donc saurait dire avec l'accent, la gradation voulue de reprise en reprise, l'air *Mi tradi quell' alma ingrata*, imprudemment rétabli à l'Opéra ? Qui donc ? Mme Devriès peut-être. Elle chanta jadis magistralement au Conservatoire cette page austère, qui veut, comme l'ensemble du rôle, une cantatrice de grand style. Cette cantatrice, hélas ! ne la cher-

chez pas à l'Opéra; n'y cherchez même pas une cantatrice de style moyen. Le grand vide de *Don Juan*, le vide qui compromet le plus l'ensemble de l'œuvre, c'est l'absence d'une doña Anna. Mme Adiny se démène et se surmène en vain dans ce rôle, qu'il faut chanter comme la Krauss, ou pas du tout. Quant à Don Juan, on peut ne pas le chanter, surtout ne pas le représenter comme Faure, et le bien chanter pourtant. C'est le cas de M. Lassalle. Sachons-lui gré notamment de dire la sérénade telle que Mozart l'a écrite ; cette déférence fait honneur à l'artiste. Mme Bosman est une avenante Zerline; M. Sentein, qui joue Mazetto, nous a paru le plus naturel de ses camarades, le plus à l'aise dans son rôle.

M. Bataille est moins à l'aise dans le sien. C'en est fait de la dernière scène, si une voix terrible ne sort pas de la cuirasse de pierre, et l'autre soir il n'en sortait presque rien.

Mais *Don Juan* a contre lui, à l'Opéra, plus qu'une interprétation de second ordre; il a les conditions mêmes dans lesquelles on le donne chez nous : la traduction française, notre habitude d'un répertoire tout différent, un théâtre

enfin qui convient à ce répertoire et à lui seulement.

Toute traduction française de *Don Juan* est une trahison : celle de Duprez comme celle de Blaze et Deschamps, comme celle, horrible entre toutes, qui figure dans l'édition Littolf. D'aucuns, parmi les avancés de la musique, reprochent à Mozart de n'avoir pas le génie dramatique, de méconnaître ou de mépriser la vérité de la déclamation, de mettre sur les paroles de la musique quelconque. Mais ce sont les traducteurs qui mettent des paroles quelconques sous la musique du maître et qui faussent et dénaturent ainsi l'accent nécessaire et l'expression vraie. Mozart, surtout le Mozart de *Don Juan*, avait, autant que les dramaturges lyriques du jour, l'intelligence et le respect de la parole humaine. Il ne chantait pas pour ne rien dire. Qu'on étudie plutôt l'admirable appropriation des notes aux mots dans l'air de doña Anna : *Or sai chi l'onore*, et dans le récit précédent ; qu'on regarde encore l'entrée du commandeur, cet appel terrible sur le nom seul de : *Don Giovanni !* qui traduit en : *Don Juan-an !* ne ressemble plus qu'au cri d'un âne.

Non seulement les paroles nous choquent,

mais la conception musicale et dramatique de l'œuvre nous étonne. Auprès des grands hommes d'aujourd'hui, même d'hier, tous moins grands que lui, cependant, Mozart a déjà l'air d'un primitif. Il faut, pour l'entendre et pour l'aimer, sortir un peu de nous-mêmes, de nous-mêmes tels que nous ont faits *le Freischütz*, *Guillaume Tell*, *Robert*, *les Huguenots*, *Lohengrin*, *Faust*, *Carmen*. Dans *Don Juan*, les personnages entrent et sortent chacun à leur tour ; ils viennent chanter des airs, des duos, des trios, des ensembles, sans que leur arrivée ou leur départ s'explique le moins du monde. Pourquoi, par exemple, doña Anna, Zerline, doña Elvire, don Ottavio, Leporello et Masetto se rencontrent-ils la nuit dans un terrain vague, au milieu des démolitions, sinon pour chanter un admirable sextuor ? Comment se justifie le trio des masques, autrement que par sa beauté mélodique et vocale ? Que nous fait le triste Ottavio, promenant piteusement les deux dames en noir ? Et puis, entre les morceaux qui se suivent à la file, au lieu d'un récit pathétique et varié, nous avons le *parlando* italien, scandé par de pauvres petits accords de quatuor, et qui fait çà et là comme des trous

dans la trame musicale. Il n'y a peut-être dans *Don Juan* que deux exemples, sublimes il est vrai, de récitatif déclamé : celui de doña Anna sur le corps de son père, et la grande scène de l'aveu à don Ottavio. Le reste est en *recitativo secco*, et en airs, ou plutôt en morceaux. Toute l'expression dramatique se cache alors dans la mélodie même, et pour la faire ressortir il faudrait absolument des chanteurs de premier ordre.

Oui, de grands chanteurs et un petit théâtre. Mozart avait écrit *Don Juan*, disait-il, pour lui-même et pour quelques amis. C'est entre amis qu'il faudrait l'entendre, et dans un cadre moyen où tous les détails porteraient, où ne se perdrait pas un sourire, pas une larme de cette exquise musique. Que peut faire l'orchestre de Mozart dans la salle, que peuvent faire ses personnages sur la scène de l'Opéra? Toute la partition se perd dans l'immensité ; on croirait l'entendre en plein air. Et puis ce ballet, si bien réglé, si bien dansé, si réjouissant à l'œil, est déplacé au milieu de *Don Juan ;* il en trouble les proportions et l'équilibre. Si Mozart n'a pas composé de ballet, c'est qu'apparemment il le croyait inutile, n'en déplaise à messieurs les abonnés parisiens.

Décidément on aura beau faire, nous n'aurons jamais à l'Opéra le véritable *Don Giovanni, dramma giocoso in due atti.* L'art n'a pas de patrie, soit ; mais certains chefs-d'œuvre en ont une. Transportez le Parthénon dans la plaine Saint-Denis, un jour de pluie, ce ne sera plus le Parthénon.

Si l'on a été froid pour Mozart, on ne l'a pas été pour Gounod, et l'enthousiasme de la seconde soirée a fait oublier la tiédeur de la première. Mozart ne sera pas jaloux. Il applaudirait lui-même, s'il revivait, un maître qu'il appellerait son disciple. Gounod a raison de tant aimer Mozart ; il sent bien que Mozart l'aurait aimé.

L'illustre auteur de *Faust* a voulu nous faire une fois les honneurs de son œuvre, et, comme il dirait en son langage mystique, nous donner la communion de sa main. C'était un beau spectacle, et qui n'avait rien que d'auguste et de touchant. Nulle affectation, nulle réclame. Le maître avait dignement refusé toute apothéose ; il a été simple et modeste. Une émotion délicieuse a dû le pénétrer quand il a levé son bâton d'ivoire, quand il a vu renaître à son appel son glorieux chef-d'œuvre, quand il a entendu revenir à lui du fond du passé

et flotter autour de sa tête blanchie les mélodies fidèles, filles de sa jeunesse et de son génie. Il a dû ressentir une seconde fois la joie de créer, et la ressentir dans toute sa plénitude et toute sa pureté, sans la fatigue de l'effort et sans l'angoisse du doute.

Qu'on ne s'y trompe pas : on a acclamé l'autre soir un grand homme et une grande œuvre. Nous avons, hélas ! à nous reprocher, depuis Berlioz, depuis Bizet, assez d'erreurs, assez de dénis de gloire, pour avoir le droit, le devoir même de dire la vérité, fût-ce à un vivant, et de ne lui marchander ni l'admiration ni la reconnaissance. *Faust*, voyez-vous, n'est pas seulement l'opéra par excellence de notre pays, mais l'opéra de notre époque. Aujourd'hui, toute la musique française, ou presque toute, est née de celle-là. Gounod a été une source, et longtemps encore nous boirons à ses ondes. Voilà la musique de notre génération, de notre jeunesse, et, comme dit le marquis de Posa, il faut toujours aimer les rêves de sa jeunesse. Quels rêves nous a fait rêver Gounod, l'incomparable musicien d'amour !

L'amour domine l'œuvre entier de Gounod, et *Faust*, son chef-d'œuvre ; l'amour compris comme

il ne l'avait pas été encore. Mozart même n'avait pas trouvé de ces accents. Les pages galantes de *Don Juan :* le duo avec Zerline et la sérénade ; les deux airs de Chérubin et celui de Suzanne dans *les Noces de Figaro;* le duo de *la Flûte enchantée*, en dépit d'une forme plus belle sans doute, nous touchent et surtout nous troublent moins que l'acte du jardin. Le duo de Raoul et de Valentine est plus sublime, et moins délicieux que celui de Faust et de Marguerite ; le duo de *Lohengrin* est plus mystique ; il est moins humain. Ah ! l'acte du jardin, qu'à l'origine on parla, dit-on, de supprimer comme faisant longueur ! Là surtout s'est révélé naguère l'artiste original, l'inspiration inconnue. *Faust* est une œuvre variée ; on y rencontre autant de grandeur et de puissance que de tendresse et de grâce, mais l'acte du jardin demeure la merveille des merveilles. Nulle oreille, nulle âme ne résiste à la séduction de ces mélodies, douces comme des baisers. Écoutez Faust à genoux, écoutez Marguerite à sa fenêtre. De tels chants n'avaient pas été chantés ; jamais la musique n'avait été aussi pleine de volupté et de langueur.

L'acte entier, comme l'âme de Marguerite, n'est

« que tendresse et qu'amour ». Faust d'abord est seul dans le jardin ; d'un geste impatient, il a renvoyé Méphistophélès. L'orchestre frissonne, un trouble vague l'envahit, un chant de clarinette passe. Rien de plus chaste, de plus respectueux, que le récit et la cavatine célèbre : *Salut ! demeure chaste et pure !* Qu'on se rappelle la sérénade de *Don Juan* et que l'on compare. Faust ne s'est pas affublé d'un manteau de laquais pour courtiser une chambrière ; c'est bien lui, lui tout entier, qui chante sous la sainte fenêtre. Il ne chante même pas pour Marguerite ; il oserait à peine encore. Il chante pour l'humble maison, pour les fleurs du jardin. Cette cavatine est presque une prière ; elle pourrait se dire à genoux. Faust est réellement revenu à la timidité, à la pudeur des premières amours. Les notes hésitent à sortir de ses lèvres, elles craignent de rompre le charme de la solitude et du silence, de profaner l'air qu'une vierge seule a respiré. Un instant le chant s'anime et se passionne ; mais presque aussitôt il se maîtrise, et l'adorable rentrée ramène la mélodie, qui s'achève sans qu'un mouvement trop prompt, sans qu'un désir sensuel en souille l'ineffable pureté. Tout est pur ici : la phrase musicale,

les harmonies qui l'enveloppent, jusqu'au solo de violon qui lui donne des ailes. Quelle pureté encore et quelle transparence dans la chanson du roi de Thulé ! Ces couplets qu'on répète depuis trente ans, il semble qu'on les connaisse à peine. La chute ne nous en avait jamais paru si charmante : *Ses yeux se remplissaient de larmes !* Sur le mot *larmes* s'offraient dix cadences banales, une seule exquise, et Gounod l'a trouvée.

De plus en plus, l'atmosphère se charge d'amour. Sous les arbres où descend la nuit, les deux couples passent tour à tour, l'un rieur et bavard, l'autre rêveur et parlant bas. Il faudrait tout souligner ici. L'orchestre est aussi tendre que les voix. La première ritournelle du quatuor, ce trait enroulé de violons, est déjà une caresse. Et quand les quatre parties se fondent, le trio des masques est égalé, sinon dépassé : le style n'est pas moins pur et l'émotion est beaucoup plus grande. Chaque personnage garde son rang, son importance relative et son langage naturel. Les : *Vous n'entendez pas* de dame Marthe se détachent avec gaieté. Marguerite se défend toujours plus faiblement, et Faust insiste : *Mon cœur parle, écoute*, murmure-t-il avec une fièvre croissante.

Ah ! si l'on pouvait citer des notes comme des mots, qu'il y en aurait à citer ici ! Non seulement des notes, mais des phrases ; par exemple, la phrase idéale de Marguerite, livrant à Faust son âme d'enfant, lui disant ses misères de chaque our et ses chagrins passés, l'absence de son frère et la mort de sa petite sœur. Vraiment, on peut écouter *Faust* au lendemain de *Don Juan*. De semblable musique ne redoute aucun voisinage.

La lune s'est levée lentement, et les fleurs, entr'ouvertes sous la main du démon, respirent à pleins calices. Marguerite s'assied, frissonnante, et, des lèvres de Faust agenouillé, monte une phrase divine. On a écrit bien des duos d'amour, on n'en a peut-être jamais écrit de pareil. En tout cas, on n'en a jamais écrit d'aussi exclusivement amoureux. Le duo des *Huguenots*, par exemple, n'est pas seulement un duo d'amour. Même aux bras de Raoul, Valentine frémit d'épouvante ; elle ne lui livre que pour retarder sa fuite l'aveu qu'elle eût voulu taire. Mais dans la nuit tiède et complice de son cœur, Marguerite attentive, abandonnée, prête l'oreille à la voix, à la voix seule qui, pour la première fois, l'enivre. L'amour, l'amour est maître absolu ici ; on ne

chante, on n'écoute que lui ; pour lui naissent ces mélodies qui sont dans toutes les mémoires. La musique ne dira jamais avec autant d'élan, d'enthousiasme, ce que c'est que l'amour : *Il t'aime ah! comprends-tu ce mot sublime et doux?* La voix de Faust fait explosion au-dessus d'un orchestre qui s'épanche et ruisselle. Puis, un brusque silence ; un soupir de cor à travers la nuit, et sur quelques accords harmonisés et instrumentés avec une poésie extraordinaire, ce seul mot : *Éternel!* répété par les deux voix réunies, flotte si longtemps, qu'il ferait presque croire à l'éternité de l'amour.

L'ivresse envahit de plus en plus les deux jeunes âmes ; du fond même de l'orchestre, sous le chant alterné de Faust et de Marguerite, montent des souffles de volupté, des bouffées d'amour. Après le paroxysme de la passion, voici l'adoration presque muette et les longs regards noyés. Des harpes lentement perlent leurs accords ; des flûtes, des cors emplissent l'air de molles sonorités, et quand Marguerite achève de chanter, quand les notes se dérobent une par une à son souffle haletant, on a presque sur les lèvres la sensation de son baiser.

L'acte pouvait finir ici ; mais, comme si ce n'était pas encore assez d'amour, Gounod a retardé de quelques pages l'étreinte suprême. Et de quelles pages! La progression n'était pas achevée tout à l'heure. Faust seul avait supplié Marguerite ; maintenant la nature entière l'adjure d'aimer. La pauvre enfant ouvre sa fenêtre ; elle écoute, et les rossignols chantent ; elle respire, et la brise embaume ; les feuilles des arbres, les étoiles tremblent comme elle. D'abord une note seule tinte lentement, puis d'autres s'unissent à elle, toutes se rapprochent et s'enlacent, se cherchent et se fondent en harmonies délicieuses. De l'orchestre épanoui une petite voix s'élève et soupire d'amour. Qu'elle est pénétrante cette petite voix! Que de parfums elle éveille, que d'effluves et de murmures! La mélodie insinuante monte doucement vers Marguerite et s'empare de tout son être. Sûre enfin de sa victoire, elle éclate et le rideau tombe sur une explosion triomphale.

Voilà le sommet de l'œuvre et le comble du sentiment qui la domine ; l'acte du jardin, c'est l'essence même du génie de Gounod. Il faudrait maintenant redescendre ce long chemin d'amour,

en admirer les stations désormais douloureuses : la chambre de Marguerite, l'église, la mort de Valentin, enfin et surtout la scène de prison, suprême purification, transfiguration divine. Il faudrait montrer aussi que si *Faust* est avant tout, ce n'est pas seulement une œuvre d'amour ; que tous les sentiments de l'âme y occupent une place, et une place glorieuse, que pas une corde ne manque à la lyre. La tâche serait aisée, mais longue. Et puis n'est-elle pas superflue ? Qu'est-il besoin d'apporter notre humble pierre à l'édifice de gloire debout et tout entier ? Après la cinq-centième représentation de *Faust*, il n'y a qu'à s'incliner devant le maître, à l'applaudir et à le remercier.

*Faust* a été mieux interprété que *Don Juan*. Mme Lureau-Escalaïs elle-même a montré dans les deux premiers actes des qualités nouvelles : de la douceur, de la grâce, presque de la poésie. Elle a dit avec réserve sa phrase d'entrée, avec naïveté la chanson du roi de Thulé, avec tendresse le duo d'amour. Çà et là, des détails compris, des accents justes. Mais, dès le troisième acte, hélas ! les défauts ont reparu. Il ne faut pas crier ainsi. Quand une pauvre fille va mourir,

brisée de lassitude et de honte, quand elle remet son âme à Dieu, elle le fait doucement, dans l'extase et non dans la colère, sans jouer des coudes ni frapper du pied. On ne parle pas sur ce ton aux « anges purs », aux « anges radieux », sous peine de les faire s'envoler.

Quant à MM. de Reszké, c'est plaisir de les entendre ensemble et de les louer de même. Voilà de vrais, de grands artistes, et si nous disons d'eux toujours la même chose, c'est parce que c'est toujours la même chose. Et cependant, non. M. Édouard de Reszké chante Méphistophélès de mieux en mieux. Son interprétation du rôle est, je crois, la vraie. Il le joue à la fois avec esprit et avec grandeur, avec une bonhomie large, qui n'exclut ni l'élégance ni la noblesse. De sa voix splendide, M. Édouard de Reszké peut et sait tout obtenir : l'extrême puissance et l'extrême douceur.

Faust demandait au démon la jeunesse ; elle lui a été donnée, cette fois, et avec toutes ses grâces : « jeunesse de visage et jeunesse de cœur ». Jamais le rôle de Faust n'a été tenu comme par M. Jean de Reszké. Chanter à volonté *le Prophète* et *Faust*, et les chanter ainsi, c'est d'un artiste

hors ligne. M. de Reszké chante tout avec le même bonheur. Oui, il y a du bonheur, de la joie, dans cette voix et dans ce cœur. Il y a la chaleur, la flamme, toutes les qualités sympathiques et communicatives. Avec M. de Reszké, les rôles les plus connus semblent encore nouveaux. Il a révélé au public les beautés du premier acte, entre autres le superbe récitatif de la malédiction. Il a dit la cavatine avec une minutieuse perfection; on a aussi bien chanté, jamais mieux. Depuis les débuts des deux frères, le public a pris son temps pour comprendre quels artistes il avait devant lui; mais il a compris enfin, et cette fois le voilà conquis.

Gardons-nous d'oublier l'orchestre. Il a joué comme ne jouerait aucun orchestre au monde. Voilà ce que font ces messieurs quand ils veulent, et quand on veut. M. Vianesi, depuis trois mois, a ranimé cet orchestre, qui s'en allait mourant. Le nouveau chef bat la mesure, que son prédécesseur caressait d'une main sénile. Il dirige avec une netteté sans raideur, avec une élégance sans mauvais goût. Son unique défaut, qu'il y veille, est la tendance à prendre les mouvements trop vite, à les presser et à les rétrécir. On s'en est

aperçu surtout dans *Faust*, que M. Vianesi a conduit quelques jours après Gounod; les mouvements du maître n'étaient déjà plus observés. Mais le répertoire en général est bien mené par M. Vianesi. Des nuances disparues se retrouvent, les instrumens chantent; les *pizzicati* se détachent précis et légers ; le soin et la conscience semblent revenir.

Aussi bien, malgré ses faiblesses, ne nous plaignons pas trop de notre Opéra. Quand on vient d'entendre à Madrid *le Prophète*, ou ce qu'ils appellent ainsi là-bas, on est édifié sur les théâtres de musique étrangers. Les nôtres pourraient prendre pour devise le mot de Mirabeau: « Humble quand je me considère, fier quand je me compare. »

## II

*Le Paradis et la Péri*, de R. Schumann, poème tiré de *Lalla-Rook*, de Th. Moore (traduction de V. Wilder). Première audition aux concerts du Châtelet.

20 novembre 1887.

DANS notre pays, où l'on fait peu de musique, on est souvent forcé de juger des œuvres par la lecture seulement; et cela est toujours délicat. On risque ainsi de se faire des idées incomplètes ou fausses. Ce n'est pas une petite affaire de lire tout entière et de suite une partition de longue haleine; l'entendre est beaucoup plus facile : l'œuvre alors vient à vous, tandis que vous deviez aller à elle. Toutes les parties qui la composent prennent leur place et leur valeur ; les proportions s'établissent, les plans se disposent et s'échelonnent; l'orchestre et les voix animent l'ensemble et le colorent; on voit enfin le tableau dont on n'avait qu'une gravure.

M. Colonne comprend la nécessité de ces auditions complètes. Nous lui devons d'avoir entendu l'année dernière tout *Manfred*, dimanche dernier *le Paradis et la Péri ;* souhaitons qu'il nous donne *Faust* l'année prochaine. Alors le public parisien connaîtra les trois plus grandes partitions de Schumann.

*Le Paradis et la Péri* n'a ni la puissance tragique de *Faust*, ni la farouche brièveté de *Manfred*. C'est une œuvre de grâce et de mélancolie, une œuvre de compassion. Rappelons brièvement la donnée du poème. Une Périe a été bannie de l'Eden pour une faute légère (que peuvent être les fautes des anges !), et le ciel ne se rouvrira devant elle que le jour où elle rapportera de la terre un présent agréable à Dieu. La Péri s'envole aussitôt à la recherche du trésor expiatoire. Sous le ciel bleu de l'Inde, deux armées se livrent bataille, les cadavres jonchent le sol. De l'armée vaincue un soldat résiste encore ; maudissant le roi victorieux, il lance contre lui sa dernière flèche, mais il le manque et tombe percé de coups. La Péri recueille pieusement quelques gouttes de ce sang héroïque et les emporte à Dieu.

Mais cette offrande n'est pas digne du Seigneur.

De nouveau, la Péri s'éloigne. En Égypte cette fois la portent ses ailes blanches. La peste ravage le pays. Au bord d'un lac un jeune homme languit et se meurt, demandant qu'on le secoure ou qu'on l'achève. Sa fiancée alors se penche vers lui et sur les lèvres desséchées du bien-aimé elle prend un baiser dont ils meurent tous deux ensemble. La Péri reçoit leur dernier soupir.

Cette fois encore, le don n'est pas assez précieux ; les portes d'or restent closes devant la pauvre messagère. Elle redescend vers l'Égypte. Au seuil d'une mosquée, un malheureux est à genoux ; il frappe sa poitrine et pleure ses péchés. Alors, ô miracle ! sous ces larmes qui ruissellent, la terre se rafraîchit, l'air est purifié, la peste cesse. Sûre enfin d'être pardonnée, portant les larmes de la pénitence, la Péri remonte vers le ciel, elle y rentre, et ses compagnes joyeuses saluent son retour.

Comme nous le disions plus haut, l'oratorio de Schumann est avant tout une œuvre de compassion. Il est intéressant, après avoir entendu *le Paradis et la Péri*, de relire *Éloa* d'Alfred de Vigny ; les deux œuvres se font écho l'une à l'autre, et un peu aussi les deux âmes du musi-

cien et du poète, toutes deux mélancoliques et désenchantées. Ces deux anges femmes : Éloa et la Péri, sont deux anges sœurs. Comme Éloa, la douce Péri sans doute n'a péché que par pitié, par amour. Seulement, le poème de Vigny s'achève par la chute, celui de Moore et Schumann par le salut, et l'impression définitive en reste plus douce. On souffre tout le long du récit, mais pour être consolé ; à la fin, toute larme est tarie, toute faute est pardonnée. Et puis les douleurs ici sont nobles et pures ; elles élèvent l'âme et la fortifient ; la mort elle-même est belle et presque enviable ; il ne s'agit que de mourir pour son pays ou avec sa bien-aimée. On ne retrouve dans *la Péri* rien de l'âpreté de *Manfred* ou de la désespérance de *Faust*. Pas un souffle d'enfer n'assombrit ces clartés paradisiaques ; pas un mouvement de révolte ne fait perdre à l'âme humaine le mérite de la souffrance doucement acceptée. *La Péri*, c'est l'œuvre la plus résignée de Schumann, la seule peut-être où ne se trahisse aucune amertume, aucune rancune profonde, la seule coupe d'or où ce cœur blessé n'ait pas laissé tomber une goutte de sang.

Des trois parties qui composent l'oratorio, la

seconde est de beaucoup la plus belle, et la troisième, la moins remarquable. Et puis, quand vient la dernière partie, l'attention et l'émotion commencent à s'épuiser. L'ouvrage est trop long, et un peu monotone. Les trois épisodes ne diffèrent pas sensiblement; ils se tiennent dans le même ton de mysticisme et de mélancolie : trop de larmes à la longue, et trop de pitié pour trop de malheurs. Voilà le principal défaut de l'œuvre et ce qui, joint à la finesse constante du détail, à des grâces discrètes et surtout appréciées par les délicats, empêchera peut-être que *la Péri* soit jamais populaire.

Mais nous avons goûté à l'entendre un plaisir infini. Alors même que l'intérêt languit, quand on se lasse de cette légende un peu uniforme, il y a toujours pour l'oreille quelque chose à surprendre, ne fût-ce que dans l'orchestre. Jamais Schumann, le Schumann des symphonies et de la musique de chambre, n'a traité les instruments avec autant d'aisance et de clarté. Son orchestration, presque toujours grise, épaisse, nous a paru ici lumineuse et aérée. Quant aux idées, aux formes mélodiques, elles sont partout originales et belles; on retrouve à chaque page le musicien des *lieder*.

On le retrouve même dans les récitatifs qui relient les principales scènes, par exemple dans les premières paroles du contralto : *Devant l'Eden brillant de charmes, une Péri versait des larmes.* Ce n'est rien ce peu de mots, ce peu de notes, et c'est tout un tableau mélancolique, la silhouette de quelque divine Mignon regrettant son éternelle patrie. Tous les récitatifs ont une grande puissance expressive ; en quelques mesures ils disent beaucoup. Je trouve aussi un charme particulier dans ces morceaux qui sont tour à tour des récits, des airs; les changements de rythme, de tonalité, donnent à la musique de la variété et de l'allure, sans altérer le style général, qui doit rester et qui reste doux et tempéré. La Péri, les anges, le récitant, gardent tous le ton surnaturel; ils chantent comme des êtres d'une essence plus pure que la nôtre. Écoutez notamment le petit quator: *Pays charmant! climat riant!* la grâce en est céleste. Avec le chœur suivant, celui du combat, avec les grondements des contrebasses, avec cette espèce de récitatif choral jeté sur des trémolos, on sent bien qu'on est descendu sur terre. Toute la bataille est vigoureusement traitée, semée çà et là de traits de violons imitant les flèches. La plainte

du chœur sur le cadavre du héros est d'un très beau caractère ; quatre groupes de voix se répondent et font alterner symétriquement leurs longues clameurs que soutient un solide accompagnement de violoncelles.

Voici maintenant un de ces détails heureux qui abondent dans l'œuvre de Schumann, une trouvaille d'orchestration et de mélodie. En quelques mesures discrètes, le récitant nous montre la Péri penchée sur le jeune mort et dérobant une goutte du sang de sa blessure. Soudain les harpes vibrent, et la Péri, tremblante à la fois d'inquiétude et d'espoir, lève la tête et murmure : *C'est là mon présent. Puisse-t-il plaire au Dieu sévère !* Toute la phrase est exquise ; avec de pareils accents la musique peut se passer du théâtre, elle suffit à notre complète illusion. Faire chanter ainsi les personnages, c'est presque nous les faire voir.

La seconde partie du *Paradis et la Péri* est un chef-d'œuvre, et un chef-d'œuvre qui se suffit à lui-même, qu'on pourrait détacher du reste de la partition, et qu'on en détachera, nous l'espérons, pour nous le faire souvent réentendre. Ici pas de longueur ; chaque mesure, chaque note a sa grâce,

son charme ; de ce bouquet parfumé l'on ne saurait retrancher une seule fleur.

Timide, la Péri s'approche, avec le sang sacré du héros. Mais déjà dans l'éther flotte une plainte douloureuse ; un hautbois gémit doucement ; l'offrande ne suffit pas au Seigneur, et derrière les portes d'or qu'ils ne peuvent rouvrir à leur sœur on entend soupirer les anges du Paradis. Tout cela est adorable. On se sent transporté dans un monde de douleurs, mais de douleurs divines, et qui seront consolées.

Nulle amertume, nulle violence ; la mélancolie toujours, mais jamais le désespoir. De nouveau la pauvre Péri s'envole ; elle descend vers l'Égypte, et, pour la voir, tous les génies du Nil sortent des eaux. Les voici courant, voltigeant comme les elfes de Mendelssohn, chantant un chœur exquis où l'on retrouve à la fois les échos du *Songe d'une Nuit d'été* et ceux de *la Grotte de Fingal*, le *quatuor* murmurant de l'un et les claires trompettes de l'autre. Quel accueil reçoit la douce Péri ! quelle fraternelle bienvenue ! Mais cet empressement gracieux ne rassure pas l'inquiète voyageuse. Deux fois, au-dessus du chœur des génies, elle exhale sa douleur et son regret du

ciel, et pensive elle passe, sans même remercier d'un mot les petits êtres bienveillants qui l'ont saluée de leurs concerts. La voici près d'un lac, sur une terre jadis fortunée, aujourd'hui dévastée par la peste. Cette description musicale ne ressemble à aucune autre. Un ténor *solo* la chante, ou plutôt la récite lentement, doucement, sur des accords alternés à différentes octaves par les instruments à cordes et les instruments à vent. Cela dure ainsi pendant une quarantaine de mesures, dont l'effet est vraiment extraordinaire. Les flûtes surtout, qui posent tous les deux temps et très haut leurs notes pures, donnent une sensation d'horizon immense et vide, de désert, de silence et de mort. Devant ce spectacle la Péri verse des pleurs, et des voix angéliques célèbrent dans le lointain le mystérieux pouvoir de ces larmes. Tout est tendresse ici, tout est amour; ce ravissant quatuor est plein de cadences originales et mélodieuses. Dans *Manfred* aussi, Schumann a chanté les larmes, mais des larmes empoisonnées et sanglantes. Comparez les deux quatuors; leur contraste a de l'intérêt. Rien de très précis ni dans l'une ni dans l'autre page: Schumann aime les sujets un peu vagues. Mais le vague de

*Manfred* est terrible ; celui de la *Péri* est délicieux.

Très sobre aussi et très puissante est la scène, ou plutôt le tableau du jeune homme mourant. Peu de notes, mais des notes choisies, un *lamento* en trois couplets funèbres. Le jeune homme lui-même dit le dernier, et, après chacun, les flûtes, comme tout à l'heure, exhalent un long soupir. Une belle cantilène de contralto nous montre la fiancée en sûreté dans le palais de son père, aspirant la fraîcheur salutaire des eaux. Soudain, ce *lied* tranquille s'anime, la jeune fille accourt, et folle d'héroïsme et d'amour, se jette sur le moribond. C'est bien la vie qui vole au secours de la mort ; on la sent qui bouillonne dans ce chant passionné, dans cet orchestre en mouvement. La première phrase surtout : *Ah! laisse-moi puiser la fièvre !* est d'un élan superbe, et la dernière s'achève en un baiser. Lentement la jeune fille s'incline ; elle tombe, et le souffle empesté flétrit cette seconde fleur. Vraiment, on n'écrirait pas sur la mort de deux roses plus idéale musique. Les jeunes gens s'endorment aux bras l'un de l'autre, et pieusement l'orchestre étend sur eux le linceul léger de ses douces

harmonies. Les moindres détails sont inestimables ici.

Le mal a vite fait son œuvre ; l'orchestre peu à peu s'éteint, se décolore; le mouvement se ralentit, le rythme se dédouble et chancelle. Le jeune homme succombe d'abord et deux accords le pleurent ; puis la vierge expire à son tour, sans qu'on puisse même surprendre sur ses lèvres le passage de son âme.

Alors la Péri s'agenouille et commence tout bas un épithalame funèbre, la plus sublime page peut-être de la partition. Les chœurs joignent leur prière à celle de l'ange et les chants tombent lentement du ciel, comme une rosée bienfaisante, comme un baume de tendresse et de pitié. C'est ainsi que les êtres divins compatissent peut-être aux douleurs humaines ; si les anges pleurent, c'est ainsi qu'ils pleurent sur nous.

Après ces pages séraphiques, on ne saurait plus rien écouter et l'on se souvient à peine de ce qu'on a pu entendre. Notons cependant au début de la troisième partie, le chœur des houris, dont les mélodies retombantes ressemblent à des cascades de fleurs. Le reste nous a moins charmé. On retrouve bien encore çà et là des détails exquis ;

mais la Péri devrait être pardonnée après sa seconde épreuve ; c'est aux accents de l'épithalame qu'elle devrait rentrer en Paradis.

L'exécution de *la Péri* a été très bonne : beaucoup de finesse dans les demi-teintes de ce crépuscule musical. Le finale de la seconde partie, notamment, a été rendu et par l'orchestre et par les chœurs avec toute la douceur et en même temps toute la plénitude désirables. Certains instruments m'ont paru en progrès : le hautbois, par exemple, dont le son a pris de l'ampleur. M. Vergnet se sert toujours avec goût d'une voix qu'il laisse un peu s'empâter. M[me] Krauss chante comme aucune femme, hélas ! ne chante plus aujourd'hui. Quelle intelligence, et quel style toujours approprié au maître qu'elle interprète ! Quelle perfection vocale dans les moindres détails, ne fût-ce que dans les *grupetti* lents du finale : *Dors, noble couple !* Autour de M[me] Krauss, il y avait de charmantes voix et de gentilles personnes. Une petite blanche et une petite bleue ont chanté très purement. Les ensembles vocaux, quatuors ou autres, ont bien marché. Tous nos compliments à M. Colonne.

## III

THÉATRE DE L'OPÉRA : *la Dame de Monsoreau,* opéra en 5 actes et 7 tableaux, paroles de MM. A. Dumas et A. Maquet, musique de M. G. Salvayre.

15 février 1888.

De certaines œuvres il est difficile de savoir ce qu'on pense. De certaines autres il est cruel d'avoir à le dire. Dans la série des opéras représentés depuis quelques années à l'Académie de musique, *la Dame de Monsoreau* vient de prendre la place de Marino Faliero parmi les portraits des doges de Venise : une place noire, voilée de crêpe. Autant, plus même qu'un article de critique, il faudrait faire ici un article de condoléances. Et nous le ferions de tout cœur, si les musiciens ne s'offensaient également des condo-

léances et des critiques, s'ils prenaient leurs échecs comme des malheurs ordinaires, dont sans honte ni rancune on se laisse plaindre et consoler. Hélas ! après avoir élaboré une œuvre en quelques années, ou l'avoir dépêchée en quelques mois (peu importe), c'est une grande douleur de voir repousser cette œuvre qu'on aime, de ne trouver d'écho nulle part aux voix qu'on a cru entendre chanter en soi-même. Les musiciens ne souffrent pas sans colère qu'on parle d'eux autrement qu'ils ne pensent. Ils nous pardonnent encore moins nos critiques que nous ne leur pardonnons leurs œuvres. Qui dira la grandeur de l'art et la petitesse des artistes, « les petits hommes et leurs petites idées ? » les amitiés mortes et les haines nées de jugements seulement sincères ? Et, non moins que les artistes, les critiques s'offensent d'être critiqués. Les uns se croient des dieux, et les autres, des prêtres. « La vanité est si ancrée dans le cœur de l'homme !... Et ceux qui écrivent contre veulent avoir la gloire d'avoir bien écrit ; et moi qui écris ceci ai peut-être cette envie ; et peut-être que ceux qui le liront... » C'est Pascal qui parle ainsi.

Il y a déjà plus de dix ans qu'au théâtre lyrique

de M. Vizentini, M. Salvayre fit naître des espérances trop tôt évanouies. *Le Bravo* promettait beaucoup et tenait déjà quelque chose. Il y avait là quelque réalité, quelque beauté présente et pas seulement annoncée : de la facilité, trop peut-être ; de la chaleur, de la lumière et un très juste instinct du théâtre. M. Salvayre alors avait du talent. Nous ne l'avons pas rêvé. Nous n'avons pas rêvé notre émotion, ni la faveur publique allant d'elle-même à cette œuvre charmante, que faisaient plus charmante encore deux artistes éminents : la pauvre Heilbronn et Bouhy. Mais depuis !... Depuis, sans parler de *Richard III*, que la Russie a seule entendu, M. Salvayre a écrit *le Fandango*, un ballet assez anodin, et *Egmont*, qui a fait douter du musicien plus que *le Bravo* n'avait fait croire en lui. *Egmont*, écrit pour l'Opéra, n'y fut pas joué, et sa chute ailleurs a prouvé que dans le différend élevé à ce sujet entre M. Salvayre et les directeurs de l'Opéra, le bon goût était du côté de ces messieurs. Mais, pour donner une compensation à M. Salvayre, on lui demanda un ouvrage plus important que l'ouvrage refusé. Il y avait déjà une certaine contradiction entre cette confiance et cette crainte ;

il y avait au moins de l'imprudence à rendre d'une main pour prendre de l'autre. L'événement l'a bien fait voir.

M. Salvayre n'a décidément pas de chance avec ses librettistes. On l'avait déjà compromis avec un *Egmont* dénaturé, presque parodié ; voici qu'on lui a gâté *la Dame de Monsoreau.* Et qui cela ? Maquet lui-même, le collaborateur de Dumas dans le célèbre drame. Le compositeur se déclarait, dit-on, ravi de sa pièce. Il faut qu'il ne soit ni très difficile ni très au courant peut-être des ressources et des lois de son art. Des drames pareils ne sont pas faits pour la musique, et la musique n'est pas faite pour eux. Qu'on ne nous oppose pas ici le succès récent de *Patrie. Patrie,* bien que drame historique, est de plus un drame moral. Il met aux prises de bien autres passions que *la Dame de Monsoreau* ; il entre bien plus avant dans les âmes. Dans *Patrie,* il y a autre chose que du mouvement et des faits : le dévouement au pays, l'héroïsme, l'amour, la trahison, autant de thèmes que la musique peut traiter, autant de ressorts qu'elle peut faire jouer. Dans *la Dame de Monsoreau,* rien de pareil : des événements qui se précipitent, une action inces-

sante, voire plusieurs actions : d'abord la lutte entre le roi Henri III et son frère, tout un fonds de politique, de menées, de complots, la Ligue ; puis le drame privé mêlé au drame public, les amours de Bussy, de Diane et de Monsoreau. Tout cela haché menu, par tableaux, et mené grand train, sans une halte, sans un repos, sans que la musique ait le temps d'approfondir un sentiment, de tracer un caractère. Elle s'essouffle à courir après un drame qui n'a pas besoin d'elle, et dont les incidents s'accommoderaient d'un tremolo ou de quelques mesures d'Artus.

Si du moins Maquet avait respecté le drame primitif, qui était à moitié le sien ! Il était charmant, ce drame : chevaleresque et spirituel, plein de beaux coups d'épée et de belles paroles d'amour. Et quelle couleur historique ! Je ne dis pas que Dumas soit Mommsen ou Bossuet, ni que ses pièces et ses romans soient faits au même point de vue que le *Discours sur l'histoire universelle*. Mais Dumas avait un grand principe : divertir les gens. Le système a du bon, et ne l'applique pas qui veut.

Dans l'opéra, plus de Chicot. Voilà l'erreur capitale, l'irrémédiable faute. Le malin, l'héroï-

que, le sympathique Chicot était l'âme, non pas damnée, mais bienfaisante, de *la Dame de Monsoreau.* Il menait toute la pièce, nouait et dénouait toutes les situations. Ce bouffon d'esprit et de cœur tenait un instant entre ses mains la fortune de la France. Il tutoyait le roi ; il veillait sur lui et pour lui. Il le sauvait, il sauvait Diane, il sauvait Bussy, il sauvait tout le monde, et se faisait tuer bravement et gaiement à la fin. Supprimer Chicot, c'était supprimer non seulement la principale figure du drame, mais la plus originale, la plus neuve, la seule qui prêtât à la musique. Plus de Chicot, partant plus de gaieté, plus d'entrain ; plus rien que la carcasse d'un mélodrame lugubre, rendu, par de maladroites coupures, inintelligible à qui n'a pas le souvenir de la pièce primitive. Ces coupures, dit-on, sont nécessaires ; sans elles le drame, devenu opéra, eût duré sept ou huit heures. Raison de plus, alors, pour ne pas faire un opéra de ce drame.

Rappelons-en seulement la donnée et la suite, qui l'autre soir a paru un peu décousue. — Premier tableau : Diane de Méridor est enlevée par ordre du duc d'Anjou, et conduite au château de Baugé. Le comte de Monsoreau, qui l'aime, et

qu'elle hait parce qu'il a tué sa biche familière, arrive à temps pour sauver et emmener la jeune fille. L'écharpe de Diane, jetée dans l'eau des fossés, fera croire à un suicide. — Second tableau : Bussy d'Amboise, l'ami du duc d'Anjou, mais surtout l'ami, presque le fils adoptif du vieux baron de Méridor, vient dénoncer au roi l'enlèvement de Diane. Le roi l'éconduit ; les mignons le provoquent, et le soir même, en sortant du du Louvre (troisième tableau), ils l'attaquent et le blessent. Bussy, chancelant, s'appuie contre une porte qui cède, et qu'il ferme au visage des assaillants. Cette porte est naturellement celle de la maison où Monsoreau a caché Diane, qui reçoit dans ses bras Bussy sans connaissance. — Quatrième tableau : Mariage forcé de Diane avec Monsoreau, qui lui montre dans cet hymen le seul moyen pour elle d'échapper au duc d'Anjou. Désespoir de Bussy, qui voit s'accomplir la cérémonie, et résistance de Diane aux empressements de son époux. — Cinquième tableau : Bussy demande au duc d'Anjou, son maître, de faire casser le mariage de sa bien-aimée. Le duc n'ose y consentir, de peur que Monsoreau ne trahisse le secret d'un complot dont le duc est le chef. —

Sixième tableau : Ballets et processions. — Septième tableau : Monsoreau a été arrêté comme conspirateur ; mais il s'échappe, il surprend Bussy chez sa femme et le fait assassiner. Avant de mourir sous les yeux de Diane, Bussy n'a que le temps de poignarder le traître.

On n'a pas goûté — et c'est justice — ce pauvre extrait de drame, sans unité, sans suite et sans couleur. Des invraisemblances qui passent à l'Ambigu dans le feu de l'action, dans la rapidité du dialogue, s'accusent trop quand la musique laisse le temps de les remarquer. Comment admettre, par exemple, que Diane se décide au mariage, et au mariage immédiat avec Monsoreau, sur la seule affirmation que le duc d'Anjou monte l'escalier, qu'il va paraître ? Une attente de quelques minutes, un regard attentif par la fenêtre ou à la porte l'aurait détrompée. Autre chose : comment Bussy, qui parle du vieux Méridor comme de son second père, n'a-t-il jamais vu Diane, la fille du baron ? Si des invraisemblances nous passons aux obscurités, quel est ce complot que neuf heures sonnant rappellent à Monsoreau, et dont personne n'a jamais ouï parler ? Constamment l'auditoire s'est égaré dans

ce livret mal coupé et mal expliqué. Quelquefois il s'en est égayé. Certain chassé-croisé de Bussy, de Diane, de Monsoreau et de la suivante Gertrude dans deux chambres qui communiquent, a paru de l'Hennequin poussé au noir. Quant à la poésie, en voici un échantillon :

> Mon cœur, depuis le jour où j'ai vu cette femme,
> Est noir comme un palais dévasté par la flamme,
> Où le vent vient gémir, où vont hurler les loups.

On a ri quelquefois; mais au fond il n'y avait pas de quoi rire. Triste a été cette chute. La partition de *la Dame de Monsoreau* ressemble à un désert sans oasis. Quatre heures durant, on attend l'inspiration, l'idée, et rien ne vient. Jamais nous n'avons entendu aussi longtemps de la musique, sans plaisir, sans un instant d'émotion ou d'intérêt. Rien où l'on puisse se prendre, rien qui plaise de prime abord ; rien non plus qui étonne, qui déconcerte au besoin, mais laisse au moins l'ombre d'un doute, le désir d'une seconde épreuve et l'espoir d'une découverte. Si encore on se trouvait en présence d'une tendance quelconque, d'un système, fût-il dangereux ou discutable! Mais on ne peut discuter une œuvre qui

s'impose par sa médiocrité. L'Opéra, depuis quelques années, ne nous avait pas servi pareille redevance. Où est la forte structure de *Patrie*, la grâce du *Cid ?* Où sont les mâles beautés d'*Henry VIII*, et surtout la noblesse et la poésie de *Sigurd ?* Dans chacun de ces ouvrages, il y avait énormément de talent et même un peu de génie. Mais voici la première fois qu'un musicien, capable d'écrire matériellement un grand opéra, ne rencontre pas, en quatre heures de musique, au moins un quart d'heure d'inspiration.

Que pourrait-on louer? L'ensemble? Il ne se tient pas. Les caractères musicaux ? Ils ne sont pas dessinés. Aucune figure ne se détache. Bussy, Monsoreau, Diane, sont trois voix différentes, mais non trois personnages. Quant aux rôles accessoires, ils encombrent la scène au lieu de l'animer. De couleur locale ou historique, pas un soupçon. Cette musique est une musique quelconque, qui siérait à la cour de Louis-Philippe autant qu'à celle de Henri III. Pas même une silhouette d'architecture, pas une tourelle à l'horizon. Ah ! la petite procession et le couvre-feu des *Huguenots ?* le passage sur la Seine du cadavre de Comminges ? l'entrée de Raoul chez

Nevers, ou celle de Mergy chez la reine Margot ! Mais aussi pourquoi tenter d'aussi périlleuses aventures, provoquer des comparaisons fatales ? Meyerbeer, et, dans de moindres proportions, Hérold, ont seuls rendu en musique l'esprit de la renaissance et l'aspect du vieux Paris. Seuls ils ont fait de la musique historique ; ils ont été artistes à la façon de Michelet. M. Salvayre n'a pas le secret de ces récitatifs caractéristiques qui font des *Huguenots* ou du *Pré aux Clercs* jusque dans le détail des œuvres exactes, et pour ainsi dire ressemblantes. Pas un acte, pas même un entr'acte de *la Dame de Monsoreau* n'est un tableau. La chanson de Bussy : *Un beau chercheur de noise* n'est pas une chanson de raffiné ; *la rapsodie soldatesque* (*sic*) ne nous transporte point dans le quartier des Tournelles ; il y a disparate entre la musique et le décor. De même au premier acte. Diane, prisonnière dans le château de Baugé, cherche à se reconnaître ; elle ouvre la croisée et voit un étang endormi sous un rayon de lune. Il y a là un effet descriptif qu'un trait de violon, une *avviolinata* pouvait rendre ; mais l'*avviolinata* trouvée par le compositeur n'est pas celle qu'il fallait. Ainsi, le carac-

tère et la couleur manquent à cette musique, et lui manquent partout. Le sentiment dramatique ne lui manque pas moins. Pas une fois elle n'ajoute aux situations ; souvent même elle les contredit.

Essayons toutefois une rapide revue de cette partition à peu près vide. Que trouve-t-on au second tableau ? *les Noces de Saint-Luc ?* Une scène de provocation, un double quatuor vocal dialogué avec un peu d'animation. A l'acte du Louvre, chez le duc d'Anjou, trois mesures charmantes, annonçant l'entrée de Diane. Oui, trois mesures, sans exagérer, comme le beau vers de la tragédie. Au dernier acte, le duo de Bussy et de Diane renferme une ou deux ébauches de mélodie, quelques accents d'amour. Mais il vient trop tard, et l'on est si las ! De fait ici, la critique n'est pas moins embarrassée que l'éloge : elle ne sait que choisir. Pourtant certains défauts ressortent avec évidence : l'absence presque absolue d'idées, et alors, pour noter les paroles, une gêne continuelle qui amène l'impropriété de l'expression musicale, le désaccord entre la parole et la note. Si par hasard le musicien trouve une idée, elle est de pauvre qualité ; il s'en aperçoit, et à la bana-

lité s'ajoutent aussitôt l'effort et la gaucherie. Prenons, par exemple, l'air ou plutôt la phrase d'entrée de Bussy : *Ce vieillard si redouté naguère*. Sans rien d'original, elle commence et se suit pendant quelques lignes. Mais elle se délaie bientôt et se perd dans une reprise des dernières paroles : *Non, je ne connais pas cette fille si tendre*, sorte d'appendice inutile et maladroit. La rêverie de Diane au début du troisième tableau : *Avant de m'enfermer dans ma triste demeure*, est un exemple encore plus frappant de défauts généralement incompatibles et pourtant réunis ici : la platitude et la recherche. Cet air est plein de détails insignifiants, de modulations inhabiles, d'arpèges vulgaires en style de carillon ; et à la fin encore une petite queue mélodique comme partout. Bien faible aussi, malgré beaucoup de tapage, le combat de Bussy contre les mignons ; manqué, l'ensemble des femmes à la fenêtre et des jeunes gens qui ferraillent. Il y a quelque mélancolie dans le *lamento* de Diane : *Depuis bientôt une semaine, que peut-il être devenu?* Mais dans la première phrase seulement. Toute la fin de ce quatrième tableau ne vaut rien. Quelle misère, la lettre lue par Diane

avec accompagnement de cor anglais, et terminée par la signature, chantée d'une voix dolente: *Baron de Méridor!* La musique n'aurait pas dû souligner cette puérilité littéraire. On pense tout de suite, et pour la regretter, à la lettre de *la Vie parisienne*, signée: *Baron de Frascata.* Et la romance de Bussy? *O cher souvenir, qui partout m'assiège!* Là encore abondent les modulations banales, et les phrases qui tournent court, et les terminaisons vulgaires, et les mesures embarrassées dont on croit ne pas pouvoir sortir, et les singularités d'accompagnement, comme les notes pincées de harpes sur une phrase, que voici textuellement: *Blanche vision, de sentir au réveil ce rayon de soleil!*

C'est au tableau suivant que se trouvent les trois charmantes mesures dont nous parlions. Elles n'aboutissent qu'à un finale sans intérêt. Mais auparavant se succèdent deux airs, l'un de Bussy, l'autre de Monsoreau. Dans l'air de Bussy, encore les défauts habituels. Après quelques bonnes mesures, la mélodie s'étrangle. Puis arrive la sentimentalité, la prétention, et une de ces conclusions gauches, toujours prématurées ou tardives, qui détruisent l'équilibre, la pondéra-

tion de la phrase. Après les mots : *Ouvre tes ailes*, un trou dans la mélodie et une cadence vulgaire. Quant à l'air de Monsoreau, lamentable complainte, on dirait un air d'aveugle.

Ce n'est point la peine de poursuivre; il y aurait trop peu d'épaves à recueillir. Si au moins, de cette œuvre sans dessous, sans fond, les dehors étaient séduisants et la forme attrayante; si l'on pouvait, faute d'art véritable, se laisser prendre à de charmants artifices, au prestige des procédés, aux illusions du métier ! Mais non; il n'y a guère plus de talent ici que de génie. L'orchestre, ce roi des opéras modernes, est loin de régner dans celui-ci. Toujours terne, en dedans, sans relief et sans couleur, l'instrumentation semble par moments irrationnelle et laissée au hasard. J'ai noté au passage des intentions inexplicables, des contre-sens d'orchestre : une lugubre ritournelle de clarinette basse avant une fade romance de Bussy, un solo de flûte au milieu des violences d'un duo entre Diane et Monsoreau. Partout les instruments sont employés sans discernement, les timbres groupés sans goût. Les harpes notamment partent à tort et à travers, comme des folles. Que peuvent-elles bien avoir à faire avec de semblables

paroles : *Ce vieillard, si redouté naguère?* Enfin le ballet, qui parfois sauve, au moins le premier soir, les plus médiocres partitions, a consommé la perte de celle-ci. Tout lui manque : le fond et la forme. Un aveugle n'aurait jamais le courage de l'entendre.

Hélas! voilà de dures paroles, et qui coûtent à prononcer, surtout à écrire. Est-ce à dire que M. Salvayre n'a plus le moindre talent, qu'il doit renoncer à son art? En aucune façon. Outre que pour composer un opéra, fût-il détestable, il faut déjà du talent, en art aucune chute n'est mortelle, surtout à l'âge de M. Salvayre. Il y avait jadis quelque chose *là;* ce quelque chose peut revenir. L'auteur d'*Egmont* et de *la Dame de Monsoreau* reste l'auteur du *Bravo*. Qu'il garde ce titre, réel, bien que déjà lointain, à l'estime des musiciens et, malgré tout, à leur confiance.

Tout le monde a vaillamment combattu ce combat perdu d'avance. Douze gardes républicains ont même combattu à cheval, à la fin d'un cortège dont les splendeurs, équestres ou autres, n'avaient pas encore été égalées à l'Opéra. La mise en scène est splendide, et la direction a fait les choses avec luxe et avec goût. Si M. Salvayre ne

sait pas grouper les sons, M. Bianchini, le dessinateur des costumes, sait merveilleusement grouper les couleurs ; il a été le sauveur du ballet. Quant aux interprètes musicaux, ils ont accompli leur tâche avec autant de succès que de talent et de vaillance. M$^{me}$ Bosman a toujours beaucoup de grâce; trop peu de force malheureusement pour tenir le premier rang. Qu'elle se console au second, où elle est toujours parfaite. Et puis, mieux vaut être la seconde dans n'importe quel chef-d'œuvre que la première dans *la Dame de Monsoreau*. M. Jean de Reszké est le premier partout. Il se tire d'un rôle ingrat, mal écrit, à force de talent et d'intelligence. A force de voix aussi, car sa voix sort accrue et embellie de chaque nouvelle épreuve. Celle-ci est terrible ! M. Delmas est en très bon chemin. Il tient largement des promesses encore toutes récentes. Belle voix, beau style, excellente tenue en scène, de la simplicité, de l'aisance et, quand il le faut, de la grandeur, en voilà assez pour répondre de son avenir. Et l'éloge ne gâtera pas l'artiste, parce qu'il est modeste et laborieux.

Y a-t-il, au point de vue de l'Opéra, une moralité à tirer de *la Dame de Monsoreau?* Peut-être.

L'ouvrage une fois accepté, les directeurs l'ont admirablement monté ; je les en félicite. Mais ils ne devaient pas l'accepter. Surtout, ils ne devaient pas le commander. Le système de la commande est périlleux toujours, avec n'importe quel compositeur. Périlleuse est aussi la clause qui oblige les directeurs à donner chaque année un ouvrage nouveau. Que l'année soit mauvaise pour la musique, tant pis, ils doivent leur opéra annuel ; et cet opéra, ils le font faire dans un délai donné, sur une pièce également donnée, avec engagement réciproque entre eux et les auteurs de livrer l'œuvre à telle époque et de la représenter à telle autre, sous peine de dédit. Si j'étais un directeur, ou deux directeurs de l'Opéra, j'attendrais qu'on m'apportât des œuvres toutes faites, paroles et musique, et je jugerais du tout ensemble sur une audition, ou plusieurs, auxquelles prendrait part le personnel du théâtre. C'est ainsi que j'aurais entendu *la Dame de Monsoreau ;* et, après l'avoir entendue... je l'aurais refusée.

# IV

## Un Nouveau Théâtre de Musique.

10 mars 1888.

Le 20 mai 1887, quatorze personnes, et non des premières venues, ont éprouvé le désir, le besoin même de fonder à Paris un théâtre de musique.

Dans cette intention, elles ont créé une « Association pour le développement du drame musical en France et dans les pays de langue française », et spontanément offert à M. Charles Lamoureux, qui les a acceptées, la présidence et la direction artistique de l'œuvre. Les statuts de la nouvelle Société ont été rédigés et distribués ; on y a joint un petit programme, plein de promesses, ou de menaces, et dont nous voudrions dire un mot.

Il ne s'agit point ici d'un théâtre lyrique ordi-

naire, institué sur des bases plus solides et sans doute plus durables, mais dans le même esprit que les théâtres lyriques tour à tour apparus et disparus ; il ne s'agit point d'une succursale, moins, officielle et plus libre, de l'Opéra et de l'Opéra-Comique.

Non, l'article 20 des statuts a beau parler d'ouvrages *anciens* et nouveaux, le petit programme est plus explicite.

Le petit programme aborde les points de doctrine et prend le taureau par les cornes. Il s'agit de l'art nouveau, dont le théâtre sera le temple. « L'utilité d'une pareille institution », d'après ces messieurs, « n'a plus besoin d'être démontrée... Actuellement l'urgence d'une solution paraît indiquée et la fondation d'un théâtre destiné à servir les idées de progrès s'impose à tous les esprits soucieux de l'avenir avec le caractère d'une absolue nécessité. » — Oh ! oh ! que voilà de grandes intentions, et des prétentions plus grandes encore !

Alors, il suffira de se réunir en petit comité, de louer ou de construire un théâtre et de dire : Ici l'on fera de l'art nouveau ! Et l'on en fera ! Et les vieilles formes tomberont, et le talent, le génie

même descendra sur l'autel, et les chefs-d'œuvre de l'esprit humain rajeuni écloront comme les fleurs d'avril, et la face du monde musical sera renouvelée. Dès que l'on ne verra pas clair dans une salle de spectacle, et que l'orchestre y sera dissimulé, dès qu'on n'y chantera plus des airs, des duos ou des ensembles, mais des monologues en forme de récitatif et de mélopée sur des sujets légendaires, le niveau de l'art montera tout à coup.

Il n'en est pas ainsi. On ne fait pas le progrès, il se fait; on ne le force pas plus qu'on ne l'arrête. Des progrès déjà se sont accomplis dans l'opéra (qu'on nous permette encore ce terme méprisé) et sans autant de tapage.

De Gluck à nos jours, a-t-on jamais songé à la nécessité d'un théâtre spécial, d'où l'on fît dépendre l'avenir? N'est-ce point à l'Opéra que sont nés en ce siècle et *Guillaume Tell*, et *Robert le Diable*, et *les Huguenots*, et *le Prophète?* N'est-ce pas dans un théâtre lyrique sans prétentions qu'ont paru *Faust* et *Roméo?* On a joué *Carmen* à l'Opéra-Comique, dans le théâtre des bourgeois, et l'*Arlésienne* au Vaudeville.

Quelles enseignes pour de pareils chefs-d'œuvre!

Dans nos théâtres accoutumés, la production artistique de ces dernières années est-elle si méprisable? Ne comptera-t-on pour rien des ouvrages comme *Henry VIII*, comme *le Cid*, comme *Sigurd*, comme *Manon? Otello* n'a-t-il pas triomphé, l'an dernier, sur les tréteaux vulgaires de la Scala (une scène italienne!) autant que triomphe *Parsifal* sur la scène sacrée de Bayreuth? Il n'y avait pas de Bayreuth pour *Alceste* ni pour *Orphée,* pour les *Noces de Figaro* ni pour *Don Juan;* pour *Fidelio* ni pour le *Freischütz;* il n'y en eut pas même pour *Lohengrin.* Un opéra n'a pas besoin de cette pose et de ces cérémonies; de même qu'un tableau de maître ne devrait avoir besoin, avant de partir pour l'Amérique, ni d'éclairage spécial, de miroirs, de reflets, ni de peluche rouge.

Il faut à la peinture un endroit où l'on voie clair, à la musique un endroit où l'on entende bien; le reste est de surérogation.

Gœthe écrivait un jour à Henri de Kleist: « Il m'a toujours déplu de voir des hommes d'esprit et de talent attendre un prétendu théâtre qui doit venir. Un juif attendant le Messie, un chrétien attendant la nouvelle Jérusalem, un Portugais

attendant Don Sébastien, ne me choquent pas plus. Devant le moindre tréteau, je voudrais dire au véritable génie dramatique : *Hic Rhodus*, *hic salta !* » — Gœthe avait raison. Je me défie des réformateurs qui prétendent tout réformer.

Ceux dont nous parlons rêvent la révolution plutôt qu'ils ne la voient ; ils en espèrent plus qu'ils n'en retireront. « La forme de l'opéra, disent-ils, telle que les maîtres du siècle dernier l'ont créée avec son double aspect, comique ou tragique, est devenue trop étroite pour contenir la pensée du compositeur moderne. » — Je croirais plutôt que la pensée moderne est trop étroite pour remplir les cadres d'autrefois.

Ce n'est pas le cadre qui manque le plus souvent, c'est le tableau. Ah ! si l'on ne craignait de citer les œuvres et les hommes, que la démonstration serait facile ! En trouverait-on, de ces musiciens dont la fatuité voile mal l'impuissance, et qui cherchent la complication seulement pour dissimuler leur misère ! Ils sont peut-être quinze ou vingt dans le parti avancé, qui rompent avec le passé de la musique comme les gens de la Commune rompaient avec le passé de l'histoire.

Je les ai entendus, quand ils tiennent leurs

assises solennelles et obscures, soutenir avec gravité, parfois avec fureur, des paradoxes impies : le *Freischütz* n'est qu'une amusette d'enfants; Meyerbeer n'a jamais soupçonné le sentiment dramatique ; *Guillaume Tell* ne peut plus s'entendre; Gounod mérite le bagne, et Verdi la mort.

Des vivants moins illustres, je ne répéterai point ce qu'ils disent. — Et parions que parmi les actionnaires ou associés du nouveau théâtre musical il se rencontrera de pareils musiciens. Sans doute les signataires du petit programme ne vont pas jusque-là; mais ils vont là où peut-être il ne serait pas besoin d'aller. Ils en veulent décidément à l'Opéra. Ils le traitent de « compromis séduisant entre le concert et le théâtre », d' « alliance artificielle et *purement contingente* entre le vers et la mélodie ».

Voilà bien les mots du jour : alliance artificielle et contingente! Mais oui, et qui ne peut être que contingente, dût-il naître tous les vingt ans un nouveau Wagner pour prêcher la vérité et la nécessité de l'art, de l'art qui n'a jamais été qu'une fiction et qu'un luxe intellectuel.

Vraiment un souffle de pédantisme passe par-

fois sur nous. On se lasse des choses simples et éternelles, et on les débaptise pour se donner l'illusion de leur changement. Les nouvelles doctrines musicales et trop souvent les œuvres qu'elles patronnent font ainsi beaucoup de bruit pour peu de chose.

« Sans doute l'Opéra, dit-on, peut vivre encore sur son fonds glorieux et suffire à qui ne cherche dans la musique qu'un passe-temps agréable ; mais il est clair que depuis longtemps il a donné tous ses fruits. Sa fécondité s'est lassée dans l'enfantement d'œuvres types, modèles du genre, qu'on s'efforce d'imiter, sans se flatter pourtant de les égaler ou de les surpasser. Le *Drame musical* au contraire, où la poésie et la musique, sans se disputer la préférence, s'étreignent fraternellement pour réaliser l'idéal d'un art supérieur, est une forme toute neuve, bien qu'elle ait déjà marqué son empreinte sur des œuvres d'une conception absolument géniale. Elle seule, nous semble-t-il, peut donner sa pleine expansion à l'esprit de réforme et aux tendances novatrices des musiciens modernes. »

Voilà donc la question nettement posée. Une

forme d'art est morte ; une autre vient de naître, et le théâtre qu'il s'agit de fonder en sera le berceau. Cette forme, c'est la forme wagnérienne, dans laquelle seront conçues les œuvres de l'avenir... Et voilà qu'en prétendant émanciper l'art vous l'asservissez ; vous croyez détruire des conventions et vous nous en imposez d'autres. Imprudents, qui dites à l'art : Tu seras ceci ou tu ne seras pas. Vous en appelez à tous les « esprits sincères et libres » ; mais les uns ne croiront pas à la nécessité de vos dogmes ; les autres en secoueront la tyrannie. Les esprits sincères et libres vous répondront que votre religion n'a point la promesse de l'éternité, que le génie souffle où il veut, qu'il n'a souci ni des formules ni des systèmes, et que la musique de l'avenir s'élèvera peut-être sur les bases du wagnérisme, mais peut-être aussi sur ses ruines. Peut-être avons-nous besoin en ce moment d'un grand mélodiste. Peut-être surgira-t-il un jour celui qui d'un revers de main déblaiera les notes accumulées, l'amoncellement des harmonies et ravira le monde avec des chants à peine accompagnés. Et si l'on est sage alors autour de lui, l'on ne dira pas qu'il vient pour tout détruire et tout régénérer ; que

rien n'était avant lui, et que tout sera désormais selon lui. On l'appellera le continuateur et non le contradicteur des maîtres du passé, et ses chefs-d'œuvre seront joués sur les bons vieux théâtres d'autrefois, comme les chefs-d'œuvre qui précédaient les siens, comme les chefs-d'œuvre qui les suivront.

Cet esprit de réforme, ces tendances novatrices dont on mène grand bruit, m'inquiètent. Je n'aime pas que des musiciens disent hardiment : Nous sommes à l'étroit dans les formes où se sont enfermés les Gluck, les Rossini, les Meyerbeer et autres. Les Gounod, les Thomas, les Reyer, les Saint-Saëns et les Massenet s'y enferment encore et ne réclament pas. Ils ne demandent pas, pour avoir du talent, un théâtre extraordinaire, et ne signent pas des manifestes en faveur de je ne sais quel art nouveau.

Dieu nous garde au moins d'entraver la création d'un nouveau théâtre de musique. Nous l'appelons de tous nos vœux ; mais ce théâtre, nous le voudrions peut-être un peu différent de celui qu'on nous annonce. La personnalité artistique de M. Lamoureux mérite l'estime et la reconnaissance universelles. Nul ne souhaite plus que nous

4.

au chef d'orchestre éminent, au musicien convaincu et désintéressé, une glorieuse revanche de cet admirable *Lohengrin* lâchement livré aux bêtes, aux quelques bêtes qui l'ont dévoré.

On serait heureux de voir M. Lamoureux à la tête d'un théâtre lyrique, d'un théâtre libre, mais vraiment libre : non seulement de toute attache avec l'Etat, les cahiers des charges, et les musiciens officiellement brevetés qu'il impose ; mais libre aussi de toute attache avec certain parti et les musiciens qu'il impose également, sans brevet ceux-là. Je voudrais ne pas avoir à craindre, sous couleur de réforme et de tendances nouvelles, la création d'un théâtre lyrique par et pour un petit cénacle qui garde déjà pieusement la tradition, jeune encore par bonheur, de la musique prétentieuse et ennuyeuse. Qu'on y prenne garde, tous les incapables, tous les impuissants se disent des réformateurs, et ce qu'ils nomment nouveauté géniale n'est souvent que bizarrerie et excentricité.

Si donc il s'agit simplement d'un théâtre lyrique où l'on jouera les œuvres oubliées ou dédaignées par l'Opéra ou l'Opéra-Comique, où nous pourrons entendre *Alceste*, *Orphée*, *Armide*,

*Fidelio*, *Euryanthe*, *Obéron*, *Benvenuto Cellini*, *les Troyens*, *l'Otello* de Verdi, peut-être, avec l'aide du temps, le répertoire de Wagner, pour que le public français puisse enfin l'apprécier ; s'il s'agit d'un théâtre épris des jeunes talents et respectueux des vieux génies, d'un théâtre éclectique et hospitalier, sans abonnés blasés et inattentifs, sans ballet obligé au milieu de chaque partition ; s'il s'agit d'un théâtre assez riche pour faire de l'art et pas de commerce; d'un temple de plus à la religion universelle et éternelle, qu'il s'élève bien vite. Mais s'il s'agit d'un théâtre voué aux rites spéciaux de la foi qui se dit nouvelle, d'un théâtre de système et de combat ; s'il s'agit d'une chapelle consacrée à un schisme fanatique et intolérant, Dieu nous garde d'en voir poser la première pierre !

## V

### Le Drame Lyrique et *le Prophète.*

24 mars 1888.

DEPUIS quelque temps, le talent d'un très grand artiste, M. Jean de Reszké, a remis *le Prophète* en lumière et en honneur.

Vaguement tourmenté de désirs nouveaux, avide de nouvelles beautés, mais inquiet d'entendre, au nom d'un avenir obscur, attaquer et flétrir un passé qu'il admire et qu'il aime encore, le public a besoin qu'on le rassure de temps en temps, qu'on raffermisse sa foi dans les chefs-d'œuvre diffamés. Il a besoin qu'on lui dise : Ne soyez pas aveugles, mais ne soyez pas dupes. Aimez le progrès, mais craignez les révolutions.

Au fond, les doctrines qu'on vous prêche ne sont pas neuves; elles ont déjà reçu leurs applications. Le drame lyrique, ce fameux drame lyrique dont on vous rebat les oreilles, dont quelques théoriciens réclament le brevet, il est depuis longtemps dans le domaine public; il existe, et le voilà. La convention, l'invraisemblance, depuis longtemps la musique de théâtre s'en est débarrassée; depuis longtemps elle a rejeté toute autre fiction que les fictions éternellement imposées à l'art par sa nature même. Beaucoup de mots sont creux, beaucoup de promesses vaines; et les réformateurs du jour nous font l'effet de partir en guerre contre des moulins à vent.

Essayons de montrer brièvement (le détail exigérait un volume) que *le Prophète* n'est pas un opéra *vieux jeu*, qu'il n'est pas, selon la définition maintenant courante, un compromis séduisant entre le théâtre et le concert. Tâchons de faire voir qu'il répond aux exigences soi-disant nouvelles, et que Meyerbeer, il y a quarante ans (s'il s'agissait des *Huguenots*, nous dirions cinquante), connaissait et pratiquait des lois qui ne sont pas d'hier.

Nous ne prétendons pas que la forme meyer-

beerienne, dont *les Huguenots* et *le Prophète* sont les deux spécimens les plus magnifiques, que cette forme soit définitive, et ne doive ni changer ni s'embellir. Il serait insensé d'engager l'avenir, encore plus de le défier. Nous ne conseillons pas davantage d'imiter Meyerbeer, car toute imitation est stérile, et là où il n'y a pas d'originalité il n'y a pas de beauté.

Il nous semble seulement que la conception de Meyerbeer reste encore aujourd'hui la plus voisine de la perfection, la plus complètement d'accord avec la beauté musicale et la vérité dramatique dont on cherche tant la conciliation. L'opéra-concert ! Mais ce n'est pas celui de Meyerbeer, c'était celui de Mozart, et depuis Mozart l'opéra italien, celui de Donizetti, de Bellini, de Rossini jusqu'à *Guillaume Tell.* Et loin de nous la pensée de le mépriser tout entier, cet opéra de nos pères, de renier les charmantes inspirations des maîtres d'Italie, d'ôter surtout, ne fût-ce qu'un rayon, au front du maître adorable entre tous.

L'auteur de *Don Juan* est le plus grand des musiciens, à moins que ce ne soit l'auteur de *Fidelio :* et pourtant, *Fidelio* et *Don Juan*, chefs-d'œuvre de musique, ne sont pas, ou ne sont plus

des chefs-d'œuvre de théâtre. Le grand Gluck lui-même, le créateur de l'opéra ou du drame lyrique, n'a pas laissé d'œuvre qui réponde aujourd'hui comme *le Prophète* à l'idée du théâtre musical moderne. Je ne vois que le *Freischütz* et les deux premiers actes de *Guillaume* qui égalent au point de vue dramatique (ils les dépassent peut-être au point de vue musical) les chefs-d'œuvre de Meyerbeer. Quant à Wagner, il n'y a point entre lui et Meyerbeer d'abîme franchi, comme entre Meyerbeer et ses devanciers.

Après *le Prophète*, ni dans *Tristan*, ni dans la *Tétralogie*, nous ne saurions saluer la rénovation ou la création d'un genre artistique. Nous appelons bien *Lohengrin* un chef-d'œuvre ; dans toutes les partitions de Wagner nous admirons des pages, des actes même incomparables, des découvertes géniales d'orchestration et d'harmonie, des découvertes aussi de sentiment et de mélodie (on n'est un grand homme qu'à toutes ces conditions) ; mais la supériorité de la conception générale, nous ne pouvons la reconnaître.

La nouvelle alliance de la musique et de la parole, des œuvres comme *le Prophète* l'avaient

déjà scellée. Déjà dans *le Prophète* on en avait fini avec les séries de romances, de duos, de trios reliés entre eux par un récitatif insignifiant ; avec le défilé des personnages qui chantaient des airs inutiles, avec les interruptions du drame pour les besoins des virtuoses, avec les scènes que rien ne rattache entre elles, en un mot avec les abus à corriger.

*Le Prophète!* Il n'y a peut-être pas dans ces cinq actes un seul manquement de la musique à la poésie, un seul empiètement de la poésie sur la musique. Quelques exemples témoigneront de cet admirable équilibre entre les deux éléments du drame musical.

D'abord le songe du second acte. Il y avait là une belle occasion pour un air classique et poncif. Voyons si Meyerbeer a suivi les vieux errements. Qu'est-ce que ce début mystérieux ? Une esquisse de la marche du sacre. Puis, sur un dessin des violons, sur leur trame vaporeuse, se pose une phrase de flûtes graves, de flûtes sacrées. C'est le chœur des enfants qu'un jour on entendra dans la cathédrale. Voilà tout un avenir dans le mirage d'un songe, et la synthèse d'un opéra dans une ritournelle. Meyerbeer, homme

de théâtre avant tout, fut aussi un grand mélodiste; cette ritournelle le prouve. Tout à coup elle s'interrompt; les souvenirs reviennent et le jeune homme, qui revoit son rêve, commence à le raconter. On ne peut, hélas! citer que des mots; que la mémoire du lecteur se rappelle les notes. *Sous les vastes arceaux d'un temple magnifique!...* Quelle profondeur! *J'étais debout...* Quelle autorité! *Et du bandeau royal mon front était orné.* La phrase musicale s'arrondit comme le cercle d'un diadème. Puis les images se troublent: sur le pavé du temple ont flamboyé des signes de mort: *Malheur! Malheur à toi!* L'orchestre, tout à l'heure liturgique et pieux, unanime dans le cantique et la prière, se désagrège et s'effondre. Le rythme se désarticule, chancelle en triolets de timbales, éclate en hurlements de cuivre. Ah! la poésie et la musique, comme les voilà unies! Quelle alliance, et pourtant quelle liberté! les ondes sonores débordent. Le roulis des instruments à cordes ébranle le trône et l'emporte avec les mots eux-mêmes: *il a tout emporté!* Alors sur un âpre trémolo d'altos et de violons mordent des dissonances rudes, des sifflements de flûtes et hautbois d'une

acuité sinistre. La phrase implacable avance, monte de note en note avec des appuis chromatiques terribles : *Qu'il soit maudit, maudit !* Et tout à coup, de ce fracas sublime il ne demeure plus qu'un grondement sourd, l'écho et comme la fumée d'une gigantesque ruine ; du fond de l'abîme monte la parole de miséricorde et sur le mot *clémence* répété pour la troisième fois tout s'épanouit et s'éclaire.

Que dites-vous de cette « *romance* » ? Il n'y a rien de plus vrai, de plus beau ; il n'y a nulle part une scène plus grande et plus sobre à la fois, où poésie et musique s'étreignent plus étroitement. Là serait peut-être le dernier mot de l'art lyrique, si jamais l'art disait ce mot-là.

Si nous poursuivons, quel autre autre exemple allons-nous être forcé de prendre, par la logique même de la partition, par l'admirable économie d'une œuvre où tout se tient et se commande ? Le tableau de la cathédrale, c'est-à-dire le développement, l'épanouissement du songe. Quand on passe du second au quatrième acte, le sujet ne change pas, il ne fait que s'agrandir ; l'arbre est sorti de la graine.

Un acte qui marche sans détours ni retards,

sans digressions musicales, ni hors-d'œuvre vocaux; d'où nul détail ne se puisse détacher sans compromettre l'ensemble, cet acte, le voilà. Le voilà, pareil à ces temples primitifs, faits de blocs énormes, et si bien ajustés que l'œil ne saisit pas la ligne de leur adhérence. Meyerbeer a très justement observé la relation entre le sujet du tableau : la reconnaissance de Jean par Fidès, et le décor, c'est-à-dire les offices et les cérémonies. Ce quatrième acte est toute une église en musique. La marche vient d'abord, premier motif du songe, du songe aujourd'hui réalisé. Les anabaptistes l'avaient bien promis à Jean, ce jour glorieux, et les chants entendus en rêve retentissent réellement à ses oreilles. Voici le *Te Deum* et l'imprécation de Fidès. Est-ce encore une romance, cela ? On ne donna jamais plus de valeur et d'expression respective à deux sentiments diamétralement opposés, mais réunis par cette conciliation des contradictoires chère à Hegel, qui est l'une des plus précieuses facultés de la musique. Et c'est de pareils ensembles que l'école nouvelle voudrait systématiquement se priver ! C'est au nom de la vérité qu'on proscrirait la simultanéité des chants, quand ce concert de

bénédictions et d'anathèmes montant à la fois vers Dieu n'est autre chose que la vérité elle-même, saisie d'un seul coup dans toutes les âmes d'une foule !

Dédaignera-t-on aussi le chœur des enfants, triple merveille mélodique, symphonique et dramatique, chef-d'œuvre de grâce et de puissance? Au point de vue purement musical, ce chant est exquis, et dans je ne sais quelle fantaisie d'autrefois sur *le Prophète* jugé par Mozart ressuscité, j'ai vu sans étonnement que ce chœur avait beaucoup plu au maître allemand. Mozart eût aimé ce cantique naïf, très simple à dessein pour être aisément retenu par de jeunes mémoires, chanté par des bouches enfantines. Jusque dans l'accent des mots répétés : *Le voilà !* se trahit quelque vulgarité de petits écoliers plébéiens. Les enfants seuls d'abord chantent la première phrase. Elle se développe et s'achève. Puis les deux coryphées entonnent tour à tour un verset qui rappelle de très près un motif du *Messie.*

Et alors, au mouvement qui se fait dans la foule, à l'intervention des voix du peuple, à la houle de l'orchestre, on sent que là-bas, près de l'autel, les rites sont accomplis, les onctions

saintes achevées, que le héros revient et qu'on va le voir. Le cantique royal s'élargit, se soulève ; il prend des dimensions colossales. Les trombones, les orgues le rythment d'accords foudroyants, le soutiennent au milieu de contre-chants gigantesques. Du pavé jusqu'aux nervures des voûtes, toute la basilique est ébranlée, et dans un rayonnement, dans une gloire d'harmonies et de sonorités le Prophète paraît. Ce n'est pas là un ténor qui vient chanter son air ! Il murmure quelques paroles seulement sur un arpège d'orgue qui termine le chœur et commence en même temps la scène suivante.

Ainsi nulle interruption, nulle halte. Tous les morceaux s'emboîtent les uns dans les autres. *Je suis le fils de Dieu !* — *Mon fils*, réplique Fidès avec une instantanéité foudroyante.

Musique de concert, n'est-ce pas ? Où trouvez-vous, dans l'art nouveau pareil coup de théâtre, une explosion aussi inattendue, suivie d'un plus morne silence, et, dans la foule, d'un tel émoi, d'une telle attente : *Son fils... son fils !* L'étonnement, le scandale gagnent de proche en proche, rapidement, comme le feu.

Je ne crois pas que dans *Siegfried* ou dans

*Tristan* l'action, surtout une action comme celle-ci, marche jamais de cette allure.

Dans tout le finale, pas une mesure de trop, pas un détail oiseux, pas une atteinte à la logique des idées et des sentiments, à la vérité de l'expression. Wagner, disions-nous, a beaucoup découvert dans le domaine de l'instrumentation. Mais ici déjà, que d'intentions heureuses, comme ces trois notes de hautbois en détresse, qui deux fois répondent à la phrase de Fidès : *Un seul instant te presser dans ses bras !* Avant l'exorcisme, quelles intonations singulières, caractérisant les effluves d'un magnétisme mystérieux ! Wagner pourrait bien s'être souvenu, dans le prélude de *Lohengrin*, des deux accords d'instruments à vent qui précèdent la phrase : *Que la sainte lumière.* Ah ! l'orchestre de Meyerbeer ! on le méconnaît. Quand Jean va poser sur le front de Fidès sa main impie, quand le fils et la mère se regardent avant d'oser se parler, l'orchestre, lui, parle, et dans l'effusion des violoncelles se répand toute la tendresse de ces deux âmes encore muettes.

A la question de Jean : *Tu chérissais ce fils*, (quelle mélancolie dans cet accent d'un fils parlant de lui-même à sa mère comme d'un mort !)

à cette question, l'orchestre répond avant Fidès, l'orchestre lui dicte, à la pauvre femme, ces quelques notes brisées : *Si je l'aimais!* L'orchestre encore devance Jean quand vient le moment de tout oser : *Si je suis son enfant, si je vous ai trompés!* c'est l'orchestre qui se déchaîne, qui de son torrent impétueux entraîne le héros. Maintenant la mère s'est redressée. Sa colère et son angoisse, le *Te Deum* des prêtres, les acclamations de la foule à qui le miracle a rendu la foi et l'enthousiasme, tout cela se mêle dans un finale qui ressemblerait à quelque fresque immense, si les fresques avaient jamais cette vie et cette couleur.

Après un acte pareil, vienne un musicien qui trouve l'arrivée du Cygne au premier acte de *Lohengrin;* qu'on l'admire et qu'on le glorifie comme un continuateur de génie; mais comme un créateur, non pas. Le drame lyrique existait avant lui.

Trop de faits dans Meyerbeer, dit-on encore; trop de musique historique ou locale. L'art nouveau choisit des sujets plus simples, quelques sentiments primitifs et rien de plus. Meyerbeer ne savait que bâtir ce que les rapins appellent

une « grande machine ». Il voulait de la couleur locale, une époque ou un pays, des nonnes qui reviennent danser la nuit dans leur cloître en ruine, ou la Renaissance et le vieux Paris, ou des terres lointaines et des rites étranges sous un ciel d'Orient.

Oui, Meyerbeer voulait tout cela, mais il suffisait à tout cela. Il maîtrisait, il rassemblait dans sa forte main ces éléments divers; mais jamais il ne perdait de vue le grand pouvoir et le grand devoir de la musique : l'expression des sentiments. Les détachât-on de leur cadre, Fidès et Jean resteraient deux figures achevées. L'homme qui a tracé ces deux caractères n'était pas un faiseur de mélodrames en musique, un brosseur de décors; c'était un grand peintre de portraits, de portraits-types, généraux et humains.

Qu'il y aurait à dire, de ce chef, sur l'*arioso* de Fidès : *O mon fils!* sur cette âme de mère (et quelle mère !) tout entière révélée en deux pages.

Qu'on ne s'y trompe pas, que les cantatrices surtout ne s'y trompent pas. Il s'agit d'abord ici d'un remerciement fier, d'une approbation à l'enfant qui vient de faire son devoir. Fidès est une mère de la Bible; son fils chantera

un jour, comme le jeune David, un hymne au Dieu des armées. Cette nuance s'accuse surtout à la fin de l'*arioso: Que vers le ciel s'élève ma prière!* Mais il s'agit aussi d'un remerciement tendre. Quelle gratitude dans le dessin des violoncelles; dans les réponses des flûtes et clarinettes, quelles larmes! celles qu'on verse après un péril conjuré. *Tu viens... hélas!... de donner... pour ta mère!* Le rythme haletant, les mots entrecoupés expriment bien la détente de l'âme, les battements encore mal apaisés de cette pauvre poitrine maternelle oppressée par l'effroi de la mort, et surtout par l'attente de ce qu'allait résoudre son enfant.

L'homme qui a écrit cet *arioso* et l'acte de la cathédrale a su rendre en musique les plus fines nuances du sentiment comme les plus grands coups de théâtre. Il a été le musicien du cœur autant que de l'action. Tout ce que nous demandons aujourd'hui, il nous l'a donné, et s'il était de ce monde personne encore ne serait de taille à lui arracher l'aveu de Dante : *Ecce Deus fortior me!*

Allez entendre *le Prophète;* regardez, écoutez le chef-d'œuvre que de pauvres interprètes avaient laissé tomber, qu'un grand artiste relève. Et, par

ce temps d'orgueil et de folie, aux hommes, fût-ce aux grands hommes, qui se vantent d'avoir enfoncé les portes de l'art, répondez hardiment : elles étaient ouvertes depuis longtemps, et toutes grandes [1].

1. Lors de l'apparition de cet article dans le *Figaro*, un de nos plus éminents confrères, qui en veut particurement à Meyerbeer, et qui nous en veut un peu d'aimer et de défendre l'auteur des *Huguenots*, nous a reproché d'éclaircir, à nos heures, disait-il, « des points d'histoire « curieux, en découvrant par exemple que Wagner, dans « son *Lohengrin*, a plagié *le Prophète*, écrit quelques « années plus tard. Déjà ! comme s'écriait Hervé, en enten- « dant annoncer Molière dans les salons de Chilpéric ! »

Nous en sommes bien fâché pour le confrère en question, mais c'est lui qui se trompe. *Le Prophète* a été représenté (la date de la représentation, tout est là !) en avril 1849; *Lohengrin*, en août 1850. Voilà tout ce que veut répondre le critique de la *Revue du Monde où l'on s'ennuie*, comme nous appelle notre honorable contradicteur, au critique du *Journal du Demi-Monde où l'on s'amuse*.

# VI

Théatre de la Monnaie de Bruxelles : *Jocelyn*, opéra en 4 actes, tiré du poème de Lamartine, paroles de MM. A. Silvestre et V. Capoul, musique de M. Benjamin Godard (1). — *La Gioconda*, opéra en 4 actes, paroles de M. Gorris, traduction de M. P. Solanges, musique de Ponchielli. — Concerts du Conservatoire de Bruxelles. — Théatre de l'Opéra-Comique : Reprise de *Madame Turlupin*, opéra-comique en 2 actes, de MM. Cormon et Grandvallet, musique de M. Ernest Guiraud.

1er avril 1888.

Ni cet excès d'honneur, ni cette indignité. — L'on a dit de *Jocelyn* trop de bien et trop de mal. L'œuvre de M. Benjamin Godard n'est sans doute ni *Don Juan*, ni *Guillaume Tell*, ni *Lohengrin*, ni *Carmen ;* mais ce n'est pas non plus... ici, ne nommons personne. « Que *Jocelyn* réussisse ou tombe, écrivait-on dès avant la représentation,

(1) *Jocelyn* a été représenté en octobre dernier à Paris, au Théâtre-Lyrique de M. Senterre. M. Capoul a chanté le principal rôle.

une chose est certaine : c'est qu'il n'y aura ni une pensée de plus ni une pensée de moins dans le monde. » Une pensée de moins ! On ne voit pas trop comment une œuvre nouvelle enlèverait une pensée au monde. Mais une pensée de plus ! Excusez du peu, dirait le vieux maestro. Des pensées de plus, en art, il en éclôt trois ou quatre par demi-siècle à peine, et, pour en avoir une seulement, il ne faut rien que du génie. Or si quelqu'un a eu chez nous, depuis Bizet, le génie, si quelqu'un a trouvé une pensée de plus, celui-là encore ne le nommons pas, de peur d'offenser les autres.

Sans doute, l'œuvre de M. Benjamin Godard n'est pas une révélation. Elle n'apporte pas un verbe nouveau, et quelquefois même elle s'en tient trop à l'ancien. On rencontre là du Gounod, du Massenet ; mais on y rencontre aussi du Godard, du médiocre et du bon. Car il y a du bon Godard ; il y en avait beaucoup dans *le Tasse*, dans la *Symphonie légendaire ;* il y en a encore dans *Jocelyn*, surtout dans les deux derniers tableaux. Ceux-ci laissent une impression excellente, contre laquelle un jugement général, pour rester équitable, doit un peu réagir. Il faut en appeler de notre

émotion finale à l'ensemble de nos souvenirs.

Il était à la fois inutile et imprudent de faire de *Jocelyn* un livret d'opéra. D'abord, c'était mettre en musique de la musique même. Les beaux vers, surtout ceux de Lamartine, ont leur rythme, leur cadence, leurs harmonies, qui se suffisent. Quand on est, je ne dis pas Niedermeyer, mais Gounod, on peut chanter une ou deux strophes de Lamartine; tout un volume, non pas. Et quel volume! Peut-être dix mille alexandrins, un fleuve, un débordement de poésie, un poème avant tout riche, luxuriant, enveloppant le ciel, la terre et l'homme de ses gigantesques rêveries. Alfred de Vigny, je crois, appelait *Jocelyn :* quelques îles de poésie noyées dans un océan d'eau bénite. — Il ne l'avait pas compris. Rien au contraire n'est moins que *Jocelyn* dévot ou clérical au sens mesquin des mots. Rien n'est moins un poème de curé ou de sacristie. La religion de *Jocelyn* est la religion la plus haute et la plus héroïque. Lamartine a écrit sur la première page le mot Ψυχή, *âme.* C'est là, en effet, l'histoire d'une âme, et d'une grande âme. On suit tout le long du livre le développement, l'embellissement de cette âme, que la souffrance et le sacrifice emplissent peu à peu de ten-

dresse et de compassion, que la douleur forme à la vertu. Mais *Jocelyn* n'est pas seulement un poème d'âme. C'est aussi l'un des plus magnifiques parmi les poèmes de la nature, ouvrant au dehors et au dedans un horizon infini, dévoilant à la fois toutes les cimes des Alpes et le cœur meurtri d'un pauvre prêtre de village. A ce double point de vue, moral et descriptif, la tâche était trop lourde pour un musicien.

L'abondance, la simplicité et la grandeur, ces beautés du poème, manquent à l'opéra. Celui-ci paraît un peu bref, cherché et petit. On emporte du théâtre l'impression d'un *Jocelyn* réduit et étriqué. Aussi, pourquoi cette manie actuelle de transformer des œuvres qui, dans leur forme primitive, sont parfaites ou peu s'en faut? Aujourd'hui, tout se met en opéras : *la Dame de Monsoreau* et *Jocelyn*, également impropres, bien que par des raisons différentes et des mérites inégaux, à cette métamorphose. A quand *le Tour du monde* ou *la Légende des siècles?* Et puis, drames et poèmes épuisés, à quand les tableaux et les statues? Toutes les formes de l'art ne conviennent pas au même sujet, et l'on risque, à ce jeu, de brouiller les Muses; elles sont sœurs, mais pas à

ce point. On nous citera peut-être des exemples de transformations heureuses, glorieuses même : *Faust*, *Roméo*, *Otello*. Mais au moins c'étaient là des pièces, et non des poèmes; de plus, des pièces étrangères; et puis Gounod et Verdi approchent peut-être plus de leurs modèles que M. Benjamin Godard du sien.

De *Jocelyn*, les librettistes ont extrait surtout les faits, et les faits dans *Jocelyn* ne sont, au point de vue esthétique, que des accessoires. La mort du père de Laurence et l'adoption de celle-ci par Jocelyn ne nous importent guère ; ce qui nous importe, ce sont les cent pages qui suivent, consacrées à peindre l'amitié fraternelle des deux jeunes gens, leur piété mystique, toutes leurs pensées enfin, et leurs sentiments en pleine nature. Bien plus que la découverte même du sexe de Laurence, les sentiments de Laurence et de Jocelyn après cette découverte délicieuse et terrible nous intéressent et nous émeuvent. Là était le point délicat et attirant; là se pressent dans le poème les beautés essentielles. Beautés singulières, que la musique devait approcher avec réserve, avec pudeur, mais qu'elle pouvait comprendre et peut-être embellir encore. Elle pouvait,

sous le voile de l'amitié, suivre la mystérieuse éclosion de l'amour, et puis noter les nuances passionnées et douloureuses de cet amour naturellement offert et surnaturellement refusé. Avant la découverte, — la découverte même, — après la découverte, — voilà les trois phases psychologiques faites pour séduire un musicien, quitte à le perdre. Succès douteux, peut-être impossible, mais du moins tentative originale. Les auteurs n'ont pas compris, ou pas osé; ils sont restés à côté du sujet, traitant, au lieu du fond, les épisodes; les faits plus que les sentiments. Ils ont mis en scène le mariage de la sœur de Jocelyn, la fuite des proscrits dans la montagne, la mort du père de Laurence, l'exécution de l'évêque, et ce déplacement de l'intérêt, cette altération des valeurs, justifie un reproche déjà fait à l'ouvrage : tout ce qui devrait y être long est court.

La facture musicale de *Jocelyn*, disions-nous, n'a rien de bien original; elle rappelle souvent celle de Gounod et celle de M. Massenet. Le premier chœur (la noce de Julie) n'est pas sans analogie avec certain petit chœur d'*Hérodiade*. Gounod est derrière plus d'une page, derrière plus d'une phrase, celle-ci, par exemple : *Anges*

*du Tout-Puissant, couvrez-la de votre aile!* (voir *Roméo* et *Mireille*); celle-ci encore, chantée à l'unisson par Jocelyn et Laurence : *De tous les noms sacrés dont sur terre on s'adore*. La romance-berceuse : *Dors en paix, doux enfant!* du Gounod encore. Du Gounod, les progressions, les phrases qui se répètent et montent par étages, et les accompagnements syncopés. Du Gounod toujours, mais poussé au tragique, la scène de la Révolution, qu'on a plaisamment appelée une kermesse de la guillotine.

La tendance allemande s'accuse beaucoup moins chez M. Godard. Le *leitmotiv* n'y est pour ainsi dire pas employé; un peu seulement au dernier tableau, et d'une main très légère. M. Godard n'a pas de système, et il a raison. Quant à l'orchestration, elle ne nous a paru ni bonne ni mauvaise, seulement trop bruyante parfois, avec un goût immodéré des harpes.

Le premier tableau ne dépasse pas une moyenne agréable. Il pourrait avoir pour épigraphe ces deux vers :

> De ma sœur et d'Ernest cette sainte journée
> A, dans la main de Dieu, mêlé la destinée.

Heureusement, dans l'opéra, Ernest s'appelle l'Epoux; cela fait mieux. La phrase de remerciement aux invités est élégamment tournée. Le petit chœur de noces, le chœur des jeunes filles, petit aussi, tout cela ne déplaît point. Le duo de Jocelyn et de sa mère, l'air de Jocelyn, ne sont guère que convenables. Un air honnêtement fait, avec des rythmes et des tonalités variés, pâlit auprès du récit de Lamartine, auprès de cette dernière promenade, la nuit, dans l'enclos bien-aimé, de cet adieu poignant à la terre du jardin, aux eaux de la source, aux colombes du toit. Ici comme presque partout, les librettistes ont respecté les vers de Lamartine. Respect pieux pour le poète, mais dangereux pour le musicien.

Rien dans le second tableau : un faible prélude où flûtes, hautbois et autres instruments champêtres gloussent en vain sans jeter sur l'orchestre une teinte vraiment pastorale. Aux paysages de Lamartine, il faudrait la musique de Rossini, un peu du premier acte de *Guillaume*. M. Godard leur consacre un chœur médiocre, plus un *duetto* de pâtres inférieur à la chanson de *Sapho,* qu'il rappelle : *Broutez, broutez mes chèvres!* Et puis, il sent le hors-d'œuvre, ce petit duo. Autrement

nécessaire est dans le poème la scène du jeune homme et de la jeune fille, spectacle d'amour fait pour redoubler dans le cœur et les sens de Jocelyn les troubles et les désirs nés de la solitude. En résumé, toute cette partie de l'œuvre, y compris le massacre du vieux monsieur, ne renferme que des banalités musicales et dramatiques.

Mieux vaut le tableau suivant, au moins le début de ce tableau. L'entr'acte est beaucoup plus alpestre que le précédent. Les larges accords tenus et balancés donnent la sensation de grands souffles, de grandes vagues de vent, tranquilles et fortes, qui passeraient sans obstacles au-dessus des sommets. Cette belle page d'orchestre en rappelle un peu une autre que naguère nous avions trouvée belle aussi : *la Cathédrale* de la *Symphonie légendaire*. Le réveil de Laurence est encore à noter : deux strophes courtes, vibrantes, avec une certaine étrangeté, une sorte d'effarement qui ne messied pas. Mais maintenant, là où l'on était en droit de compter le plus sur lui, le musicien se dérobe. Quand vient l'évanouissement de Laurence, et la révélation de ce que nos pères eussent appelé ses charmes ou les attributs de son sexe, devant cette apparition foudroyante de la

beauté et de l'amour, d'un amour à la fois souhaité et défendu, devant ce double assaut livré à l'âme de Jocelyn par la joie et l'épouvante, rien ou presque rien : un cri pareil à tous les cris et un maigre duo qu'un pauvre unisson termine. Pourtant ils étaient beaux à chanter, ces jours d'amitié, puis ces jours d'amour. Il eût été beau de trouver la musique de cette pure, de cette idéale poésie, d'égaler à la fois la hardiesse et la chasteté de ces récits. Il y avait là des trésors de sentiment, et des trésors nouveaux. Quel dommage qu'on ne les ait pas découverts!

La grande scène de la prison, entre Jocelyn et l'évêque, voulait du musicien autant d'éloquence que les scènes précédentes voulaient de poésie. Qu'on la relise dans Lamartine pour voir quelles foudres lançait au besoin ce poétereau de femmes, ce chantre de cascatelles et de rossignols, comme disent aujourd'hui quelques jeunes pédants. Jamais fanatisme plus odieux n'a tenu plus sublime langage. Quels discours sur ces lèvres et quelle flamme de bûcher dans ces yeux! Du haut de quel dédain le vieillard qui va mourir regarde nos passions humaines! A quel misérable prix il estime nos plus précieuses amours! Le lecteur même est

près de céder à ses paradoxes sacrés, de subir comme Jocelyn sa brutalité sainte. Dans ce duo si difficile par sa violence et par sa grandeur, le musicien n'a réussi qu'à demi. Le style, toujours soutenu, s'élève parfois, comme à ces mots : *Demain j'entonnerai l'hosanna triomphant!* Souvent le mouvement est juste et la phrase bien jetée; mais souvent aussi l'un et l'autre traînent, ici, par exemple: *Je vais vous consacrer sur le bord de la tombe.* Décidément, *Jocelyn* pourrait bien être tout à fait inabordable à la musique.

Le tableau populaire autour de la guillotine fait grand honneur au sens pittoresque des directeurs, à leur entente de la scène : voilà bien la rue sur le théâtre, les physionomies et les voix de la canaille. Mais de la musique j'attendais mieux. Les différents refrains révolutionnaires : *Carmagnole*, *Ça ira*, et quelques autres, se succèdent et se juxtaposent au lieu de se fondre; c'est de la polyphonie, mais de la symphonie, non pas. Quelques bons détails cependant, entre autres une courte prière de femmes à genoux sous la bénédiction du condamné.

Patience ! voici les dernières pages de la parti-

tion, les meilleures. Dans la grotte des aigles, où nous ramène le sixième tableau, Laurence abandonnée chante un *lied* charmant : *Dors en paix, mon amour*, une page toute pleine de tendresse et d'inquiétude. Voilà une phrase distinguée et expressive, rehaussée par des contre-chants d'orchestre, et délicieusement terminée sur le doux reproche : *Oh! pourquoi s'en est-il allé!* Au théâtre, cet air semble seulement pris un peu vite. Plus lent, on lui trouverait peut-être encore plus de grâce et de mélancolie.

La rue maintenant, à Paris, sous les fenêtres de Laurence, éclairées par les lustres d'une fête. Jocelyn, caché dans l'ombre, pleure, et des jeunes gens franchissent en chantant le seuil de la maison. Jolie valse et surtout jolie gavotte dialoguée par les groupes d'invités. Il y a bien quelque chose d'un peu désagréable à *voir* un ecclésiastique faire le guet sous le balcon d'une dame ; mais sauf ce petit malaise, on prend grand plaisir à toute la scène. Laurence paraît à la croisée entr'ouverte, et pour une fois qu'une femme vêtue de blanc s'accoude à son balcon sans redire la chanson de Marguerite, cela vaut bien qu'on s'en félicite. Laurencene se se souvient que d'elle-

même et, d'une voix triste, elle redit son chant de la montagne. Jocelyn va courir vers elle ; mais une cloche tinte dans le voisinage. Alors, avec une belle phrase douloureuse il s'enfuit, tandis que reprennent dans la maison les refrains joyeux. Toute cette scène est excellente, pleine de mouvement et de poésie.

La scène suivante et dernière mérite qu'on pardonne beaucoup aux faiblesses signalées le long de l'ouvrage. C'est bien finir que de finir ainsi. Dans le hameau de Valneige, un matin de Fête-Dieu, la procession passe devant le reposoir. Pâle et défaillante, assise sur le seuil de sa chambre ouverte au soleil du printemps, Laurence mêle sa voix aux cantiques. Le chœur est simple, empreint d'une piété villageoise ; les plaintes de Laurence le coupent à propos avec de lointains rappels des mélodies d'autrefois ; bonne déclamation et bon orchestre ; peu de notes et beaucoup d'expression. — La procession a disparu, et la pauvre fille qui va mourir fait appeler le prêtre. Pendant qu'on le cherche, seule et les yeux déjà voilés, elle murmure une prière tout à fait belle. Voilà la musique que nous demandions au musicien de *Jocelyn*, la musique des senti-

ments, la musique où se dessine un caractère, où chante une âme. Voilà Laurence tout entière, avec ses regrets et ses remords, avec son humilité de pécheresse, avec sa douceur de femme et sa détresse de mourante. Toute sa vie, sa pauvre vie, achève ici de se briser et s'exhale en une dernière demande de miséricorde et d'amour. Cette courte prière dit tout ce qu'il fallait dire : elle tremble, elle adore et elle supplie.

Le duo final renferme quelques mesures d'ensemble dont la banalité dépare un peu cet épilogue ; on le voudrait sans tache. Mais la tache est légère : chaque phrase de Laurence a l'accent le plus juste et le plus pénétrant. Laurence s'éteint sans cri, avec grâce et avec douceur, redisant toujours plus bas, toujours plus humblement : *Seigneur, votre nom soit béni !* A la passion ranimée de Jocelyn, elle ne répond que par une tendresse déjà presque divine. Les grands accords de la grotte des aigles reviennent planer au-dessus de la jeune femme comme pour lui apporter un dernier souffle de l'air pur autrefois respiré ; sur les marches de l'autel, elle s'incline et meurt. Très loin se perd l'écho des cantiques, et Jocelyn murmure encore la phrase, bien amenée cette

fois et très attendrissante : *Anges du Tout-Puissant, couvrez-la de votre aile !*

Ici, véritablement, la musique n'a pas été indigne de la poésie, et l'on peut espérer de M. Benjamin Godard une œuvre dont l'ensemble vaudra la fin de celle-ci.

Le théâtre de la Monnaie offre à nos compositeurs une hospitalité tout artistique : un chef d'orchestre et un orchestre excellents ; des choristes stylés qui jouent, qui chantent, et chantent juste, en mesure et avec des nuances (triple merveille) ! enfin des interprètes consciencieux et intelligents comme M. Engel (Jocelyn) et M. Seguin (l'évêque). Quant à M^me^ Caron, nous l'avons retrouvée avec joie ; elle a plus de voix et de talent que jamais. Elle a toujours sa grâce noble « et même un peu farouche, » la poésie des attitudes et la poésie du chant. Elle a dit et joué le dernier acte surtout avec une sobriété et une intensité d'expression admirable. Elle a été humble, et triste, et attendrissante. Une aussi grande artiste mérite que nous allions à elle, en attendant qu'elle revienne à nous.

Jugez de l'éclectisme des Belges : l'an dernier ils ont entendu *la Valkyrie ;* cette année-ci, *la*

*Gioconda*. *La Gioconda* est l'œuvre — on dit en Italie : le chef-d'œuvre — d'un musicien mort il y a quelques années, Amilcare Ponchielli. Le livret est une imitation de la pièce de Victor Hugo : *Angelo, tyran de Padoue*. Vous vous rappelez ce gros mélodrame empathique, sa préface apocalyptique et pontificale, son style à panaches et des phrases comme celle-ci : « Eh bien ! si peu que je sois, j'ai eu une mère. Savez-vous ce que c'est que d'avoir une mère ? En avez-vous eu une, vous ? » Ou encore celle-ci : « Il faut toujours qu'un Malipieri haïsse quelqu'un. Le jour où le lion de Saint-Marc s'envolera de sa colonne, la haine ouvrira ses ailes de bronze et s'envolera du cœur des Malipieri ! » Quant au sujet, il s'agit d'une rivalité de grande dame et de courtisane, où celle-ci naturellement a le beau rôle et sacrifie son amour et sa vie pour sauver la vie et les amours de la grande dame, qui avait elle-même sauvé la vie à la mère de la courtisane. Tout cela se passe à Padoue, au bord de la lagune vénitienne, en plein appareil littéraire et scénique du romantisme le plus échevelé : avec sbires, portes secrètes, échafaud et cercueil préparés pour une femme de podestat. On récite des

tirades effrayantes sur le Conseil des Dix ; on marche dans les murs, et il y a du monde dans les dressoirs.

Les musiciens d'Italie ont toujours aimé le théâtre de Hugo : son éclat extérieur et factice, ses contrastes violents, ses situations fortes et fausses. Tout cela prête à une musique un peu grosse, un peu voyante, sans beaucoup de dessous ni de profondeur, à des effets souvent dramatiques, plus souvent mélodramatiques et vulgaires. La vulgarité, voilà aujourd'hui le défaut national de l'Italie, comme l'obscurité est celui de l'Allemagne ; voilà notamment la tare de *la Gioconda*. Beaucoup d'idées, oh ! des idées en foule, mais presque toutes mauvaises. Le génie italien trouve toujours quelque chose à chanter, et prend tout ce qu'il trouve, sans choix ni contrôle. Je ne sais guère d'opéra vraiment italien, sauf les deux derniers chefs-d'œuvre de Verdi : *Aïda* et *Otello*, qui ne soit un exemple de cette déplorable facilité, de cette abondance et en même temps de cette pauvreté.

Décidément il y a en art bien peu d'écoles ; il y a de grands hommes, dont les imitateurs ne comptent guère. Rien de moins intéressant que

les sous-Gounod, les sous-Wagner ou les sous-Verdi, grosse ou fausse monnaie d'une pièce d'or. *La Gioconda* est conçue et exécutée selon toutes les règles italiennes; la forme y est, ou plutôt la formule; mais le fond manque. De la mélodie partout, mais commune, et, qu'on nous passe le mot, canaille; du mouvement, ou des mouvements brusques et grossiers, de vilains gestes; de l'accent, mais celui du faubourg; de l'émotion mélodramatique; une sorte d'opéra de boulevard, le produit d'un art qui serait à la musique de théâtre ce qu'est à la peinture la chromolithographie... Et cependant tous ces gros défauts n'excluent pas certaines qualités un peu grosses aussi, mais réelles : l'entente de la scène, la spontanéité, parfois la justesse de l'idée musicale, quelques élans très pathétiques en dépit de leur vulgarité, çà et là de ces coups de gosier qui couronnent des phrases bien lancées et font éclater en bravos les parterres d'Italie.

Avant le quatrième et dernier acte, on ne trouverait pas grand'chose à louer : au premier acte, des chœurs se succèdent, qui semblent des surcharges de charges célèbres : *le Caïd* ou *Gabriella di Vergy*, l'amusante parodie de M. Saint-Saëns.

Le finale seul produit de l'effet. Gioconda l'achève par une belle phrase, qui domine une prière du peuple accompagnée par l'orgue de Saint-Marc. A noter aussi dans cet acte, mais pour d'autres motifs, une apostrophe de Barnaba au palais ducal (Barnaba, c'est le traître, l'Homodei d'*Angelo*). On sent dans ce monologue une tendance nouvelle pour l'Italie, la préoccupation de la parole et de la déclamation. Chaque mot, chaque note voudrait porter. Mais le résultat n'est pas heureux; il ne trahit que l'effort d'une nature qui a voulu se contrarier elle-même et se contraindre. L'effort du moins est louable; il ne devait pas être perdu. Quelques années plus tard, Verdi l'a repris. Relisez le monologue de Barnaba dans *la Gioconda*, puis le *Credo* d'Iago dans *Otello*, et vous pourrez comparer l'intention et le fait, l'essai du talent qui entrevoit et le succès du génie qui réalise. D'un côté, un style décousu, une tonalité mal assise, des modulations mal venues, beaucoup de travail pour peu de chose; de l'autre, la suite dans l'idée, la concision et la précision; l'expression dramatique et la beauté de la mélodie fondues au lieu de se contredire.

Le second et le troisième acte sont remplis de

musique facile et lâchée, de romances banales et de duos à la tierce. Le ballet des Heures, si vanté en Italie, est mince et se termine par un galop fâcheux. Quant à l'orchestre, il accompagne presque tout le temps en orchestre de contredanse (voir notamment le duo des femmes : *Mon amour illumine ma vie*), laissant toujours à découvert la ligne vocale, qui supporte mal la pleine lumière.

Le quatrième acte seul offre de l'intérêt, et révèle en quelques parties, sinon de l'habileté de main (il n'y en a nulle part), au moins une certaine vigueur de patte. Il s'en dégage une réelle émotion. Gioconda est seule, la nuit, au bord du canal Orfano sans doute, celui de tous les mélodrames. Pour payer la liberté de son bien-aimé, elle a promis au sbire Barnaba une folle nuit d'amour (prenons le style du sujet). Mais, avant l'heure du rendez-vous, la généreuse créature réunit le couple qui s'aime et l'embarque, avec sa bénédiction, pour quelque lointaine plage. Alors arrive Barnaba, tout enfiévré d'amour. Gioconda, riant d'un rire fou, se couronne de perles et de fleurs, et quand le misérable s'approche, elle se tue. Il y a de très belles choses au cours de cet acte : une couleur funèbre, de

l'amertume, de l'ironie, de la grandeur. Gioconda fait ici assez noble figure. Son invocation au suicide est la meilleure page de la partition. Elle éclate brusquement par un cri et un accord pathétiques : nulle emphase n'en gâte la sobriété tragique, et le passage au mode majeur, dangereux si souvent, s'accomplit sans encombre, sans faire verser la mélodie dans la trivialité. Très scénique et d'un effet heureux, la barcarolle lointaine; beaucoup de tendresse et de bonté chez Gioconda dans le trio, et de la crânerie dans le duo final. Tout cela n'est peut-être pas d'un style très relevé, mais que voulez-vous! il faut quelquefois se contenter de beautés de second ordre.

Rien à dire ici des exécutants, sinon que Mlle Litvinne porte vaillamment le rôle de Gioconda, rôle écrasant qui a déjà tué plus d'une voix italienne. Depuis l'année dernière, Mlle Litvinne a fait des progrès : l'articulation est plus nette et la voix mieux posée; les notes hautes surtout sonnent à merveille. Pourquoi n'appellerait-on pas Mlle Litvinne à l'Opéra? Il se pourrait qu'elle n'y fût pas de trop (1).

(1) Mlle Litvinne a été engagée depuis lors à l'Opéra de Paris.

Il est à Bruxelles d'autres exécutants qui méritent une mention plus qu'honorable, un chaleureux éloge. Nous avons eu la chance d'entendre un concert du Conservatoire, dans une salle de dimensions parfaites et d'acoustique excellente, comme il en manque une à Paris. Notre Conservatoire est trop petit, et quant au Trocadéro, mieux vaudrait faire de la musique en face, sur le Champ de Mars. Nous n'avons rien de pareil comme local; comme orchestre, nous n'avons rien de mieux, ni chez M. Lamoureux ni rue Bergère. L'orchestre de M. Gevaert au Conservatoire est le même que celui de M. Dupont à la Monnaie, plus les professeurs de la maison, et quelques dames, en sûreté parmi les Belges sérieux. Sérieux, ils le sont, et disciplinés sous un bâton infaillible, sous une autorité qu'on ne discute pas; sérieux, mais passionnés aussi quand il faut, unissant à leurs qualités d'hommes du Nord une ardeur et une jeunesse méridionales. Ils ont joué avec une netteté parfaite, avec des sonorités de cordes tout à fait remarquables, des œuvres terriblement difficiles : la symphonie de Raff *Dans la Forêt*, l'ouverture de *Faust* de Wagner, contemporaine et un peu

voisine de *Manfred*. De Wagner encore, ils ont joué *Siegfried-Idyll*, ce morceau composé par le maître pour la naissance de son fils. Que de motifs là-dedans : celui du feu, celui du cor de Siegfried ! etc. Que d'affaires pour la venue d'un enfant ! Toute la mythologie au pied d'un berceau ! Mais que la première phrase est expressive, et qu'elle eût fait à elle seule une délicieuse chanson de nourrice !

Maintenant revenons à Paris. M. Paravey vient de monter à l'Opéra-Comique un charmant ouvrage, tout à fait dans le ton de la maison, de la vieille maison d'autrefois : *Madame Turlupin*, de M. Ernest Guiraud. Pourquoi ne joue-t-on pas plus souvent M. Guiraud ? Parce qu'il écrit rarement. Et pourquoi écrit-il rarement ? Parce qu'il a encore plus de modestie que de talent. Auprès de lui, une violette aurait l'air d'une effrontée. M. Guiraud ne parle jamais de sa musique, on le gêne quand on lui en parle, surtout en bien. Tant pis si nous sommes forcé de le mettre mal à son aise.

Il y a depuis plus de cent ans, dans notre musique française, un petit courant toujours discret,

souvent caché ; l'on tâche bien de le tarir, on y jette de grosses pierres ; mais le ruisseau, trop faible pour emporter les obstacles, les tourne. Il passe par-dessous ou par derrière, et reparaît un peu plus loin, toujours clair, toujours chantant. Gounod fait *le Médecin malgré lui ;* Offenbach, *la Chanson de Fortunio ;* M. Delibes, *le Roi l'a dit ;* M. Guiraud, *Madame Turlupin*, comme autrefois on faisait *le Tableau parlant*, *le Nouveau Seigneur du village*, *Joconde*, et depuis, *le Chien du Jardinier* ou *Bonsoir*, *monsieur Pantalon*. Et de temps en temps nous sommes tout étonnés, tout ravis de nous trouver à nous-mêmes de la gaieté, de l'esprit, et de savoir encore sourire.

Quelquefois on est si las de la grande musique, ou de celle qui veut être grande, et des efforts et des systèmes, et des doctrinaires qui veulent briser les anciens moules ! Oh ! ne me parlez pas des gens qui veulent briser les anciens moules, commencer une ère nouvelle, et autres sottises. Voyez-vous, il n'y a pas d'anciens moules ; je crois même qu'il n'y a pas de moules du tout. Seulement nous faisons de ces phrases-là, nous autres critiques, pour avoir l'air de dire quelque

chose et d'éclairer les populations. Au fond, il y a la belle musique et la laide; la vilaine et la jolie. La musique de *Madame Turlupin* est très jolie, voilà tout. Le moule en a déjà seize ans, je crois; mais M. Guiraud a bien fait de ne le point briser ! Il n'a pas fallu grand'chose au compositeur : un vieux canevas sans prétention, presque sans intrigue; de vieux personnages bons enfans : un ménage de chanteurs ambulants et leur troupe, un aubergiste, un capitaine Rodomont, une Isabelle et son amoureux, et des mots comme celui-ci : « Mais vous êtes en nage, mon pauvre ami ! — Pour vous, madame, je m'y jetterais... à la nage. » Deux petits actes, pas plus; un chœur de mousquetaires au début; un peu partout, une romance, une ronde, un ou deux trios, un quatuor, et voilà un petit bijou d'opéra comique, sans façon et surtout sans mauvaises façons, plein de grâce, d'esprit, d'idées fines, encore affinées par la constante élégance du style, par la distinction de l'harmonie et de l'instrumentation.

Dieu ! comme M. Guiraud doit souffrir ! Aussi n'insisterons-nous pas. Nous ne parlerons ni du ravissant petit trio qui termine le premier acte,

ni de la romance pénétrante de Maguelonne, qui vaut peut-être celle de *Cendrillon*, ni d'un petit quatuor dans l'obscurité, qui n'est pas indigne de celui de *Joconde*, ni enfin d'un autre petit trio (au second acte), que n'eût pas désavoué un illustre ami de M. Guiraud, l'auteur de *Carmen* et du quintette : *Nous avons en tête une affaire.* Oui, M. Guiraud écrit dans la langue des vrais musiciens, des vieux musiciens même, sans pour cela se priver d'aucune des ressources modernes ; il les emploie, et en connaisseur. Sa partition a seize ans ; décidément on n'est pas toujours vieux à cet âge-là ! Je ne veux point parler des excellents interprètes de *Madame Turlupin.* Pour peu que Mlle Merguillier et M. Fugère eussent le caractère de l'auteur, ils ne me pardonneraient pas.

# VII

## L'Ennui dans la Musique.

28 avril 1888.

### I. — LES MORTS

On parle de la religion, de la nature, de l'amour dans la musique. Pourquoi ne point parler de l'ennui ? — Non pas de l'ennui que la musique exprime, mais de l'ennui qu'elle inspire. La musique est l'une des formes les plus fréquentes et les plus terribles de l'ennui, l'un des agents les plus actifs de cet état d'âme, variable selon les causes qui le produisent et les natures qui l'éprouvent, pouvant se traduire par la mélancolie, la tristesse, l'abattement, ou par des malaises nerveux, l'irritation, le désespoir et la fureur.

Rien n'est plus ennuyeux que la musique ennuyeuse, et cela se comprend. D'abort l'art,

étant une chose de luxe, ne supporte pas et ne doit pas supporter la médiocrité. L'artiste n'a pas comme l'avocat, le médecin ou le notaire, l'excuse de la nécessité. Par exemple, il peut y avoir des notaires fort bêtes (on dit même qu'il y en a), parce qu'il faut absolument des notaires, fussent-ils des imbéciles. Au contraire, il n'est pas le moins du monde indispensable qu'il y ait de médiocres artistes.

Ce n'est pas tout: la musique est de tous les arts le plus capable d'ennuyer, parce que la musique est le bruit et que le bruit désagréable est chose odieuse. Les autres arts du moins sont silencieux. Et puis, on jette un volume de poésie, on détourne les yeux d'une statue ou d'un tableau, on n'échappe pas à la musique. Un morceau de concert ou d'opéra, une chanteuse, un pianiste s'imposent. La musique dans une certaine mesure force l'attention; parfois, elle ne permet pas même le sommeil. Aucun art n'est la source de pareilles délices, mais de pareils tourments.

Ne criez pas au paradoxe. Voici le primtemps. Depuis six mois, ce ne sont que représentations et concerts. L'Opéra a ressassé une demi-douzaine de chefs-d'œuvre; il les a massacrés parfois. Les

grands orchestres du Conservatoire, de M. Colonne, de M. Lamoureux, ont joué deux ou trois heures chaque dimanche. Salle Erard et salle Pleyel, d'innombrables pianistes se sont rués sur les instruments de l'une et de l'autre maison ; les violons ont grincé, les violoncelles ont gémi. Virtuoses, compositeurs, compatriotes, étrangers ont couvert les murs de programmes. Vous tous qui aimez le plus la musique, n'êtes-vous pas las ? N'avez-vous pas la haine des sons ? Ne donneriez-vous pas l'Opéra et le Conservatoire pour un rossignol qui chanterait sur le premier lilas ?

A la fin d'un hiver parisien, on le comprend et on le mesure, l'ennui dans la musique ! Pareil à une brume lointaine, il flotte là-bas sur bien des œuvres entendues. Impartial, éclectique, il s'exhale à la fois des écoles les plus opposées. Voici le grand ennui allemand, pédantesque et prétentieux ; le gros ennui italien, meilleur enfant que l'autre, mais plus vulgaire ; le petit ennui français, mesquin et bourgeois. Voici l'ennui des morts et l'ennui des vivants, l'ennui du théâtre et celui des concerts, l'ennui public et l'ennui privé, l'ennui par la musique d'orchestre et l'ennui par la musique de chambre ; l'ennui par les œuvres et

l'ennui par les hommes, par la musique et par les musiciens. Ah ! ce n'est pas un article ou deux qu'il faudrait faire, c'est un traité, une encyclopédie. Le sujet est immense, et parmi les matériaux amoncelés le premier embarras serait de choisir.

Encore une fois, ne criez pas au paradoxe printanier. Ne criez pas surtout au scandale, si nous tâchons de vous montrer l'ennui même chez les plus grands, si nous nous expliquons en toute sincérité, en toute humilité, sur des noms illustres et des œuvres classées. Il y a des musiciens qui n'ont fait que des choses ennuyeuses ; il y en a qui en ont fait quelquefois seulement (ce sont les très grands musiciens) ; il n'y en a point qui n'en ait jamais fait.

De tous les compositeurs de troisième ordre, le plus ennuyeux pourrait bien être Hummel, le maître de ce qu'on appelle, par un euphémisme trompeur : la musique bien faite. A Hummel, qui depuis un quart d'heure improvisait, on demanda un jour brusquement : Ah çà ! quand commencerez-vous ? — Il ne devait jamais commencer. L'ennui de Hummel est le type de l'ennui classique poussé aux dernières limites : l'ennui

sérieux, honorable. Hummel a tout des grands maîtres, tout, hors le génie. Personne autant que lui ne parle pour ne rien dire, personne ne groupe avec autant de symétrie des formules plus vaines et plus vides : traits de piano, gammes en tierces, en sixtes, variations honnêtes et insipides. C'est un poète sans idées, avec une belle écriture.

Après lui, voici un musicien, non plus de troisième, mais au moins de second, quelques hommes et toutes les dames disent même de premier ordre : Chopin. Il a été le musicien par excellence du piano; c'est là son originalité, et son infériorité. On n'écrit pas impunément pour un instrument comme le piano, sans tomber dans la musique de mécanisme et d'exécution. Chopin est un rêveur mélancolique, un merveilleux improvisateur, le plus sentimental des compositeurs. Il a donné de la poésie aux sèches sonorités du clavier; du moelleux à la phrase classique. Il a trouvé quelques mélodies admirables, il en a trouvé beaucoup de charmantes. Écoutez pourtant certaines de ses œuvres, notamment le concerto en *mi* mineur, si finement joué le Vendredi saint au Conservatoire par M. Planté : c'est à pleurer d'ennui. Ne parlons pas de l'orchestre,

avec lequel Chopin n'a jamais compté. Mais le piano lui-même! Pour une phrase élégante ou touchante, et autour de cette phrase même, quel déluge de notes, quel bavardage inutile, quel enguirlandement insupportable de toute mélodie avec des trilles, des *grupetti*, des gammes, des ornements de toute espèce. Chopin ne peut rien dire comme tout le monde. Il fait précéder ou suivre chaque phrase, chaque note d'une fanfreluche ou d'une fioriture; sa musique bronche et bégaye à chaque mesure. Ce Slave élégiaque aurait mis des pompons à la Vénus de Milo.

Et maintenant il faut entrer dans la voie des aveux, faire sa confession publique, avouer sa misère et son aveuglement, aborder l'ennui chez les plus illustres, le bel ennui, l'ennui génial.

De tous les grands musiciens, le plus grand peut-être, c'est-à-dire celui sans lequel la musique n'existerait pas, le fondateur, le patriarche, le père, l'Abraham, le Noé, l'Adam de la musique, Jean-Sébastien Bach, est le plus ennuyeux. Hændel ne vient qu'après lui. S'il n'y avait au monde que la musique de Bach, je l'admirerais profondément, je l'étudierais laborieusement, mais je ne l'aimerais guère. S'il n'y avait d'autres

concerts que les Festivals du Rhin, où l'on exécute couramment chaque année des oratorios du maître d'Eisenach, je n'irais jamais au concert.

L'œuvre gigantesque de Bach est la base, la pierre angulaire de toute la musique; tous les autres ont construit sur lui, et n'auraient rien pu construire sans lui. Mais, d'un édifice, les fondations sont-elles ce qu'il y a de plus beau? Bach est le grand primitif. Quand il a paru, la musique était à faire; il l'a faite. A peine si les notes se connaissaient entre elles. Je vous réponds qu'il leur a fait faire connaissance. Il les a présentées les unes aux autres, et de tant de façons, que du coup l'harmonie a été créée, et qu'on ne trouve guère aujourd'hui de combinaisons que le vieux savant n'ait trouvées. Relisez seulement le *Clavecin bien tempéré*, ces quarante-huit préludes et fugues dans tous les tons majeurs et mineurs, et vous serez émerveillé de cette variété, de cette invention. Voilà les formes musicales assouplies, faites à se rencontrer, à s'effleurer, à se pénétrer les unes les autres; voilà le métier créé, voilà l'instrument prêt; voilà la fugue, qui est à la composition ce que les bâtons sont à l'écriture. Le jour où Haydn et Beethoven arriveront, l'un avec une idée char-

mante, l'autre avec une idée sublime, grâce à Bach, ils pourront en tirer parti, en faire une symphonie exquise ou magnifique.

Qu'il y ait chez Bach toujours de l'intérêt, et parfois, dans l'ordre même de la mélodie, du sentiment et de l'émotion, des traits de génie, des accents de foi, de douleur, de joie, voilà qui ne fait pas doute. Il y a bien autre chose encore : une grandeur incommensurable, et la solidité d'un roc. Cet homme a joué, de ses mains robustes, avec des masses musicales que personne ne remuera jamais ; on pourrait montrer ses œuvres comme des armures d'ancêtres. Et puis, on ne saurait trop le redire : il est l'aïeul. Il aurait presque le droit de dire à Beethoven lui-même, comme le vieux burgrave à son fils octogénaire : Jeune homme, taisez-vous !

Et cependant !... Cependant, quand vous avez avez besoin non de travail et d'exercice, mais de jouissance et d'émotion, lisez une *suite* de Bach, c'est-à-dire un prélude, une allemande, une ou deux courantes, plus quelques bourrées, gigues et sarabandes. Lisez un de ses concertos, surtout le concerto pour trois pianos (horrible trinité !), lisez (je frémis de mon blasphème !) *La Passion*

*selon saint Mathieu!* Pendant dix minutes, on est étonné; au bout de quinze, enragé. Ainsi le voyageur, au milieu d'une galerie de Cranach, de van Eyck et de Memling, soupire après *la Descente de Croix* de Rubens.

Que de fois, au sein d'un de ces oratorios gigantesques, de ces chœurs ou doubles chœurs avec orchestre et orgues, que de fois, écrasé sous ces rythmes carrés, impitoyables, perdu dans cette algèbre sonore, dans cette géométrie vivante, étouffé par les replis de ces fugues interminables, on voudrait fermer l'oreille à ces combinaisons prodigieuses, pour entendre chanter tout bas l'*andante* du quintette avec clarinette, de Mozart, ou l'*allegretto* de la symphonie en *la*. De ces chants-là, Bach n'en a jamais trouvé, ou presque jamais, et, par contre, des fugues qu'il aimait, Beethoven et Mozart n'en ont presque jamais fait non plus. Quand ils en ont fait, ils ont eu tort, et dans le *Requiem* de l'un, dans la Messe en *ré* de l'autre, les pages scolastiques sont loin d'être celles qui nous touchent le plus.

La fugue est une nécessité de la musique; sans la connaître, sans l'avoir pratiquée, il est impossible, sauf à quelques génies d'exception, d'écrire

proprement une page, et, sinon de trouver une idée, au moins de s'en servir; ce n'est ni le résultat ni la fin. La fugue est au fond de plus d'un chef-d'œuvre, au fond de toute symphonie; mais elle est tout au fond; on ne voit d'elle que l'esprit et non la lettre. Musiciens, musiciens, apprenez à faire des fugues, et quand vous saurez, n'en faites jamais.

La fugue, hélas! n'est pas la seule source de l'ennui musical. Il existe, et chez un maître autrement grand que Bach, chez le plus grand de tous les maîtres, chez l'un des plus grands de tous les hommes, non pas une symphonie, mais une partie de symphonie, que nous avons entendue dix, quinze fois, toujours avec respect, avec bonne volonté, et toujours avec ennui. C'est... Eh bien! oui, il faut avoir la franchise de son ignorance, de son intelligence; il faut parler, fût-ce comme l'âne de Balaam. C'est... le finale de la Symphonie avec chœurs.

Horreur! dira-t-on. Ce finale! Mais c'est le point de départ, l'aube de la musique, de la vraie musique, celle de l'avenir; c'est le commencement. — Peut-être; mais le commencement de la fin. Je sais bien que les avancés partent de là, et

de là seulement ; que Wagner en est parti, et des derniers quatuors, et des dernières sonates, et de tout ce que Beethoven a fait en dernier. — Je sais bien aussi que dans les œuvres extrêmes de Beethoven il y a des choses sublimes, parce qu'il y a partout chez Beethoven de ces choses-là ; mais je sais encore, ou du moins je trouve que ces œuvres ne sont belles que par fragments, tandis que les autres sont belles tout entières.

Beethoven voulut faire une symphonie qui, d'abord purement instrumentale, s'achevât dans la fusion de l'orchestre et des voix, c'est-à-dire de toutes les ressources de la musique. Il voulut que les trois premiers morceaux vinssent aboutir au chœur comme à un dénouement, ou plutôt à une apothéose. Et le thème de ce chœur final devait être la Joie.

Sous prétexte d'éclairer l'obscurité de l'œuvre, on s'est évertué à nous prouver que là où Schiller et Beethoven avaient écrit et chanté le mot : joie (*Freude*), il fallait lire le mot : liberté (*Freiheit*), équivalent au point de vue de la prosodie allemande et que la crainte seule de la censure aurait fait dissimuler.

Je ne vois guère ce que le finale gagne à ce

sous-entendu, et la conception de Beethoven me semblerait plutôt y perdre un peu de grandeur. La joie est un plus vaste sujet que la liberté, et j'aime mieux voir chez Beethoven, chez cette « grande âme immortellement triste », une aspiration suprême, pour lui-même et pour l'humanité, au bonheur total, qu'à la liberté, qui n'est qu'une partie, un élément du bonheur.

Mais passons sur ce détail : chant de joie ou de liberté, c'est là un chant d'allégresse.

Les trois premiers morceaux, qui sont parmi les plus beaux (le troisième surtout) que Beethoven ait écrits, viennent de finir ; les contre-basses entament un récitatif pesant. Au milieu de leurs grondements, chacun des trois thèmes précédents reparaît un instant, mais pour disparaître, hélas ! et voici le thème de la joie. Rien de moins joyeux. Cette mélodie servirait à porter le diable en terre, le jour où s'accomplirait cet enterrement proverbial. On nous dit que c'est la joie sereine, calme, la joie métaphysique ; on nous dit... on nous dit bien des choses, trop de choses même. Il n'est pas besoin d'en dire autant pour expliquer le finale de la symphonie *pastorale* ou celui de la symphonie en *ut* mineur, et les voilà, les véritables

hymnes à la joie véritable, hymnes universels, catholiques au sens originaire du mot. Voilà l'allégresse de la nature sauvée de l'orage, de l'humanité sauvée de la douleur, après avoir souffert, pleuré pendant les trois premiers morceaux de cette symphonie en *ut* mineur, la plus triste parmi les neuf symphonies; voilà la joie qui ravit d'enthousiasme et fait bondir le cœur.

Mais ce chant lugubre, qui se traîne, attristé par des bassons sinistres, par des contrepoints grimaçants, tout cela est triste, tout cela resserre l'âme au lieu de l'épanouir.

Peu à peu la phrase s'anime, se fortifie sans que grandisse l'émotion. Que voulez-vous ? Ces parties vocales sont mal écrites, ce chant grince et crie. Et puis le thème se désarticule, se démonte par morceaux. Voici les guerriers, et la mélodie, changeant de rythme, se vulgarise, j'allais dire s'encanaille. Elle ressemble à certain chœur de soldats, qui n'est pas la meilleure page d'un illustre chef-d'œuvre contemporain. Et de même jusqu'au bout : des intermèdes d'orchestre, un notamment, où les violons hachent les cordes avec une violence inexplicable, et désagréable ; un point d'orgue vocal affreux; et du bruit, du bruit, un

bruit dont ne pouvait plus, hélas! se rendre compte le pauvre grand homme sourd... Non, ce Beethoven-là, bien qu'il soit toujours lui-même, n'est plus le Beethoven d'autrefois; ce finale est son second *Faust :* des intentions, trop d'intentions, que l'exécution trahit.

Faut-il, pour finir dans cette voie de scandale esthétique, faut-il nommer le grand homme (un très grand homme à coup sûr : ainsi, ne me lapidez pas!) qui peut-être a reculé le plus loin les limites de l'ennui dans la musique, qui lui a ouvert des horizons nouveaux, et immenses, le maître, le pontife, et le pontife intolérant, fanatique, le grand inquisiteur de l'ennui?

Admirable ou haïssable, Wagner n'est rien à demi. Et l'ennui de Wagner a quelque chose de particulier : il est agressif et méchant. Le voilà, l'ennui qui ne permet pas le sommeil, qui se complique d'une souffrance presque physique, qui énerve, irrite, affole. Xavier Aubryet, je crois, disait : « Le diable d'homme! J'ai sa musique en horreur! Et quand je l'ai entendu, je ne peux plus souffrir celle des autres. » C'est vrai, Wagner parfois arme contre lui-même et en même temps contre les autres.

Et puis, Wagner n'est pas seulement ennuyeux, il peut être ridicule, et ridicule à l'allemande. Son enfantillage est colossal et sa plaisanterie écrasante. Oh! le rôle de Mime dans la *Tétralogie*, gentillesses d'un affreux bossu; contorsions insipides d'un fœtus du Nord! Oh! l'aquarium du *Rheingold*, la naïveté virginale de Siegfried, jouvenceau colosse, qui danse avec des ours et se bat avec des dragons à vapeur! Oh! les cris de Beckmesser dans la machine à marquer les fautes, au premier acte des *Maîtres Chanteurs!* Et la vie de famille dans le palais des Gibichungen! Et les conversations de Wotan avec Erda, et le trio des Nornes dévidant la corde des destinées, et Fasolt et Fafner, et le pesage de la déesse Freia, et la voiture aux chèvres de la déesse Fricka, mythologie de carnaval, Olympe de mardi gras! Et les *leitmotive* insupportables, et cette musique au kilomètre, ces actes qui durent deux heures, ce rabâchage affreux, ces lourdeurs, ces lenteurs qui désespèrent et qui exaspèrent! Et l'effroi, ou plutôt l'agacement de penser que l'auteur de tant de bêtises est aussi l'auteur de tant de merveilles!

Ennui des primitifs et des avancés, ennui des cantates, des oratorios, des concertos et des fugues, ennui des perruques à marteaux et des chevelures orageuses, ennui des classiques et des romantiques, ennui des morts que nous venons d'étudier, et des vivants que nous allons étudier maintenant, assemblez-vous tous et vous n'approcherez pas de cet ennui !

## II. — LES VIVANTS

N'ayez pas peur : nous ne nommerons personne. D'abord, ils sont trop. Mais ce n'est pas la seule raison ; voici les autres : Des morts on peut tout dire, surtout de morts immortels comme Bach, Beethoven, Wagner ; ils n'ont rien à craindre ; il leur restera toujours assez de gloire. Tandis que les vivants sont moins solides : il faut les ménager davantage et ne pas trop les secouer, si l'on ne veut qu'ils tombent.

Et puis les morts ignorent la critique, ou lui pardonnent. Les vivants s'en irritent, et furieusement. C'est très méchant, les musiciens, plus méchant peut-être que les auteurs dramatiques et les peintres. Un maître critique, le jour où nous eûmes l'honneur de lui être présenté, nous prédisait ainsi l'avenir : « A trente-cinq ans, vous serez brouillé avec tous les hommes de talent, pour ne leur avoir jamais trouvé autant de talent qu'ils s'en trouvent eux-mêmes. Quant aux hommes de génie, ce que vous direz d'eux leur sera indifférent... Et puis, des hommes de génie, il n'y en a pas. »

Si : même en musique, il y en a encore, et si je ne les cite point, ce n'est que par crainte des autres. — Ceux-là en effet ne nous en veulent guère; ils sont au-dessus de nous. Mais les autres ! On n'a pas idée des haines soulevées par une sincérité même atténuée, par des observations même enveloppées et discrètes. Par exemple, vous êtes lié avec un compositeur de talent ; vous fréquentez, comme on dit, l'un *chez* l'autre, vous vous tutoyez. Lui porte aux nues votre goût, votre compétence, votre impartialité ; il fait de vous un cas excessif; ses louanges

hyperboliques vous couvrent de confusion ; il ne vous reproche qu'une chose : c'est d'être trop bienveillant pour ses confrères, de ne pas avoir la dent assez mauvaise, de ne pas assez « éreinter ». — Patience ! Votre ami fera une œuvre médiocre ; vous le direz, puisque c'est votre métier, avec le plus de ménagements possible, avec toutes les formes et toute la convenance qu'imposent la courtoisie et l'amitié ; votre ami ne vous parlera plus. Quelques mois après, nouvelle œuvre, pire que la première. Hélas ! avec plus de regrets encore, il faudra juger celle-ci ; du coup votre ami ne vous saluera plus et il vous diffamera ; vous serez un âne et un traître à l'amitié : vous manquerez d'esprit et de cœur.

Ce n'est là qu'une hypothèse, mais elle n'a rien d'invraisemblable. Si elle se réalise, libre à vous de vous affliger ; mais de vous indigner, non pas ; vous seriez le compositeur, que vous auriez peut-être fait comme lui.

Pour cette raison, et pour bien d'autres, nous n'irons pas, sans y être forcé par l'actualité, par l'éclosion d'œuvres particulières et nouvelles, nous mettre à dos, d'un seul coup et en bloc, tous les auteurs vivants. Nous ne sortirons pas

aujourd'hui des généralités, de l'impersonnel et de l'anonyme.

L'ennui moderne est pire que l'ancien. Du passé ne viennent à nous que les œuvres de mérite, sans parler des chefs-d'œuvre ; le reste périt. On ne se souvient au bout de cinquante ans que des hommes de génie, au moins de talent. Tandis que la musique contemporaine, bonne ou mauvaise, se fait à la fois devant nous, autour de nous. Nous assistons à la formidable éclosion d'œuvres sans nombre aujourd'hui, sans nom demain, qui toutes nous sollicitent, toutes ont droit qu'on les écoute, et chance qu'on les admire. Sur elles, aucune donnée, aucune tradition encore ; il faut tout voir, tout entendre, vivre en pleine production, au centre, au foyer de l'épidémie. L'avenir seul fera son choix, qui peut-être ratifiera, peut-être infirmera le nôtre. Mais en attendant, nous-mêmes nous sommes forcés de choisir.

Et, par bonheur, nous pouvons choisir. Il s'écrit aujourd'hui beaucoup de musique ennuyeuse, mais il s'en écrit d'autre, surtout en France. Parmi nous, les musiciens de talent abondent. Je crois même, à tout prendre, que la musique véritablement ennuyeuse n'est le fait, à

Paris, que d'un petit nombre de compositeurs, de critiques et d'amateurs. Par exemple, elle est bien leur fait; ils la défendent bien; ils la prêchent, et d'exemple. Ah ! c'est ici que les noms brûlent le bout de la langue.

Je les vois, rangés par ordre hiérarchique, les musiciens ennuyeux, les apôtres, les prêtres de l'ennui. Je connais leur pontife. Mais, comme disait Henri Heine, je n'écrirai rien contre cet homme, ni contre ses vicaires, ni contre ses fidèles. Ils se réunissent en groupe, en comité, en cénacle ; et, entre eux, ils officient solennellement ; ils exécutent leurs compositions obscures et prétentieuses ; ils s'admirent, se congratulent, ils s'encensent, décernent des brevets de génie à eux, et de crétinisme aux autres. Dans leur église, dont je tairai le nom, il est difficile de les voir sans montrer patte blanche, et ils sont terriblement regardants. Mais on les voit à Bayreuth ; on les voit ici dans les théâtres ordinaires ou dans les concerts ; on les peut lire aussi dans certaines revues. A Bayreuth ils s'éloignent de vous avec horreur, si vous admirez, je ne dis pas moins, mais autrement qu'ils n'admirent. L'un d'eux, par exemple, vous fait l'honneur de vous

convier un matin à une lecture, entre initiés, de *Parsifal*. A l'heure dite, vous vous présentez, vous offrez votre humble concours pour déchiffrer à quatre mains le sublime premier acte. Un petit wagnérien (presque tous sont très jeunes) accepte avec condescendance; au bout de dix mesures il perd le rythme, la tonalité ; il patauge, et ne vous méprise que davantage, si, plus heureux que lui, vous continuez.

A Paris les petits wagnériens sont gouailleurs. Mais il leur arrive aussi de se blouser comme à Bayreuth. Nous en avons ouï toute une bande ânonner le *Septuor* de Beethoven comme des bébés. Rien de tout cela ne les décourage ; rien n'ébranle leur foi dans leur infaillibilité à eux, dans notre imbécilité à nous. Voyez-les, à la porte d'un concert, serrés les uns contre les autres, prenant le mot d'ordre et les instructions de leurs chefs. Passez devant eux, si l'on va jouer du Haydn, du Mozart ; de Beethoven autre chose que la neuvième symphonie, la « neuvième » tout court, comme ils disent, leur regard exprime la pitié ; le triomphe, si l'on joue du Wagner, au moins de leur Wagner à eux. Les petits wagnériens trouvent que la messe en *ré* est éminemment

*parsifalesque* ; ils apportent au concert la partition de l'œuvre qu'ils vont entendre, quitte à ne pouvoir la suivre, ou à s'endormir dessus. Ils l'ouvrent avec solennité, ils en tournent les feuillets au hasard, mais religieusement. S'ils l'osaient, ils se boucheraient les oreilles, afin de n'être point distraits par l'audition d'une musique plus belle, disent-ils, à lire qu'à entendre.

Tels sont en général les membres de l'école avancée. N'allez pas croire au moins qu'ils manquent tous de compétence et de talent. Pour quatre ou cinq badauds, vous trouverez bien un musicien, et souvent un musicien de marque. Il en est avec lesquels on compte. Il en est un surtout... Ah ! comme nous espérons en lui ! Lui aussi il a écrit des choses horriblement ennuyeuses, mais il en a écrit de fort belles. S'il voulait un peu éclairer, aérer sa manière, s'affranchir de certain maître trop aveuglément servi, et aussi de certains disciples aventureux qui risquent de l'engager à fond et à faux ! Il est jeune, loyal ; homme de bonne foi et de bonne compagnie, il est incapable, lui, de provoquer une dispute et capable de soutenir une discussion. Quel dommage que tant d'autres l'entourent et

l'accaparent, qui ne le valent d'aucune manière, pareils aux muets qui gardent le Commandeur des Croyants !

Assez ! le sujet est trop épineux. Laissons l'ennui par les compositeurs ; ce n'est peut-être pas le pire. Le pire est, je crois, l'ennui par les exécutants. Savez-vous rien de plus terrible qu'un concert ? Non pas un concert symphonique ; mais un vrai concert : salle Erard ou salle Pleyel, séance de musique de chambre et surtout séance de piano !

Le *quatuor*, une des plus belles formes de la musique, est odieux devant trois cents personnes et sur une estrade. On n'en jouit que dans l'intimité, dans une *chambre*, comme le nom du genre l'indique. Haydn, Mozart, Beethoven ont écrit pour le quatuor des volumes de chefs-d'œuvre qui sont, avec les symphonies, le fond de la musique ; et ces chefs-d'œuvre, l'exécution publique, solennelle, les dénature. Voyez, devant un auditoire mondain, paraître ces quatre messieurs en cravate blanche. Ils tiennent gauchement leur alto sous le bras, leurs violons sur le cœur, leur violoncelle par le cou. Ils s'assoient, s'accordent et commencent. Dans la vaste salle,

les sons paraissent frêles et se perdent. Alors un froid de glace se répand peu à peu; on entend des chuchottements, des frôlements nerveux d'éventails; les yeux se ferment et les bouches s'ouvrent. Le quatuor se poursuit, avec toutes ses reprises, et l'ennui s'installe en maître.

Le concert de piano est plus terrible encore. Oh! le piano! le plus nécessaire, au moins le plus commode de tous les instruments, et le plus désagréable! Le piano n'est possible que dans une chambre, comme le quatuor. Alors on lui pardonne beaucoup, parce qu'il possède un charme intime, parce que lui seul peut vous révéler les œuvres nouvelles et vous rappeler les anciennes. On ne peut lire de musique qu'au piano; il se suffit et vous suffit. Mais le piano en public, le piano tout grand ouvert! le piano se mesurant avec l'orchestre! Il est venu, cet hiver, un pianiste effrayant. Rien qu'à sa façon de donner le *la*, on devinait la sécheresse et la vio lence, et l'on ne se trompait pas. Jamais nous n'avons entendu taper du piano avec cette furie; on eût dit un pugilat. Le morceau, d'ailleurs, était fort difficile; plût à Dieu qu'il eût été impossible!

Les grands maîtres ont écrit de nombreux concertos de piano, qui valent malgré l'instrument et non par lui. Par exemple, le cinquième concerto, en *mi bémol*, de Beethoven, est tout simplement l'un des chefs-d'œuvre du maître, qui lui-même l'appelait, dit-on, l'Empereur. Il est parent de la symphonie *héroïque*, et peut-être plus héroïque encore. Mais sa beauté lui vient surtout de l'orchestre, du style orchestral, symphonique, dans lequel Beethoven a traité même la partie de piano. Dès la seconde mesure, après le premier accord en *tutti*, si puissant, si homogène, le timbre uniforme du piano, ce cliquetis sec, ce tapotage de bois contrastent, jurent désagréablement avec la plénitude sonore de l'orchestre. Si l'artiste manque de force, le piano semble mesquin; dur, dans le cas contraire.

Grand Dieu! A quels efforts pourtant se livrent certains pianistes pour améliorer leur diable d'instrument! Imaginez que l'un d'eux, et non des moins illustres, vient, paraît-il, d'inventer pour le piano-pédalier une pédale de plus, qu'on aura dans le dos. La pédale dorsale! Il ne manquait plus que cela! Avez-vous entendu des pianistes-pédaliers? Pour notre part, nous en

avons vu travailler *une,* d'ailleurs charmante. Au premier abord, elle n'a rien qui la distingue des autres jeunes et jolies femmes, rien qu'une jupe plus courte, ce dont on ne peut que lui savoir gré.

Elle monte vivement sur une sorte d'estrade, ou de plancher à claire-voie. Elle s'assied sur un banc de bois lisse, favorable aux glissades assises. Elle commence avec ses mains, comme tout le monde. Mais voici qu'elle y met les pieds, de petits pieds de femme, qu'elle promène furieusement sur les grandes touches de bois. Elle tape, elle trépigne, elle galope comme une pouliche échappée ; ces petons qui remuent mènent un bruit terrible, roulent des basses formidables, et sur la planche lustrée la jeune femme ondule, se déhanche, se transporte avec rapidité d'une extrémité à l'autre. Tout cela ne flatte guère les yeux ni les oreilles. Que deviendra-t-on si les mains ne suffisent plus aux pianistes !

Après l'ennui par les compositeurs, l'ennui par les exécutants, que dire de l'ennui par les amateurs ! Voilà encore une classe redoutable : enfants à dispositions, jeunes filles qui chantent ou pianotent (il y en a même qui sifflent), maîtres

de maison qui raffolent de musique et s'en font faire par leurs invités. Je vais vous présenter, dit la dame, à des *personnes musiciennes*. Et ces personnes musiciennes peuvent être de jeunes poseurs ou de grosses dames abondamment décolletées, avec peu de manches, pour laisser les bras libres, libres, hélas! de jouer du piano. Et les grosses dames, vos voisines à table, de vous demander simplement ce que vous pensez de Wagner, ou lequel vous préférez, de Mozart ou de Beethoven.

Après le dîner, la musique commence, et si vous jouez du piano, vous connaissez votre devoir. Une des causes qui font de la musique l'art le plus ennuyeux, c'est qu'on le porte partout et que partout on le trouve. Il n'arrive guère dans le monde qu'on demande à un peintre de faire un portrait, à un sculpteur ou à un architecte de faire une maquette ou un plan. Mais il n'arrive jamais qu'on ne demande pas à un pianiste de jouer quelque chose. Et il joue ; il joue sur un piano droit, assourdi par les tapis, hermétiquement clos, portant sur son couvercle fermé des étoffes épaisses, des bronzes lourds et des potiches retentissantes.

Musique ! musique ! que de crimes on commet en ton nom !

Et cependant nous l'aimons tant, cette divine musique, que nous ne saurions vivre sans elle, et qu'à la veille de partir, d'aller passer quelques semaines en mer, de fuir sur les flots le courroux des partisans de l'ennui, nous rassemblons, pour les emporter, une vingtaine de chefs-d'œuvre. Nous laisserons peut-être Hummel, mais non pas Bach, ni Beethoven, ni Wagner, ni même Chopin. Et nous embarquerons sur notre navire... un piano ; oui, un piano, et sur la mer phosphorescente et sous le ciel étoilé, nous ferons parfois de la musique durant toute une nuit d'été, et nous prierons les maîtres, grands et petits, de nous pardonner notre ingratitude passagère et nos blasphèmes d'un jour.

# VIII

Théatre national de l'Opéra-Comique : *Le Roi d'Ys,* opéra en 3 actes et 5 tableaux, paroles de M. E. Blau, musique de M. E. Lalo.

15 juin 1888.

Monsieur Lalo! dira peut-être un lecteur au fond de sa province. M. Lalo! un jeune, un nouveau! Il paraît que voilà un heureux début et de précieuses promesses! — Non pas. M. Lalo est un nouveau, au théâtre s'entend, mais ce n'est plus un jeune. — Alors, que faisait-il au temps chaud? — Au temps chaud, il chantait, ne vous déplaise, et personne alors ne voulut entendre ses chants. Que dis-je, il chantait? Il faisait danser. On lui

demandait un ballet, au lieu de lui demander son opéra ; et M. Lalo prenait son mal en patience, sans le prendre en orgueil. — Par bonheur, un jour il est venu de Nantes un directeur de théâtre, qui, nommé dans des circonstances difficiles, n'a pas commandé, comme une paire de bottes ou une veste, la première pièce à représenter. Il a lu l'œuvre de M. Lalo, depuis longtemps écrite et de partout repoussée ; il l'a montée très vite et très bien ; il l'a jouée, et avec un immense succès. Quelle série de miracles ! On dit que M. Paravey a de la chance : en vérité, il a encore plus de goût.

Prenez-y garde : *le Roi d'Ys* pourrait bien être ce que l'école française, depuis *Carmen*, a donné au théâtre de plus remarquable et de plus achevé. L'année avait été stérile ; mais la voilà fleurie ; elle n'aura point perdu son printemps. La partition de M. Lalo n'est pas honorable, elle est beaucoup plus : très charmante et très belle, presque toute charmante et toute belle, sans un trou, sans une tache et il est honteux d'en faire gloire aussi tard au musicien qu'elle vient de placer au premier rang.

Ne demandez pas selon quel système est conçue l'œuvre de M. Lalo ; nous ne nous en inquiétons

guère. Il se pourrait qu'elle fût conçue selon ce système, à la fois le plus simple et le plus difficile de tous, qui consiste à faire avec un bon poème de très bonne musique. Il y a de tout dans *le Roi d'Ys :* des airs, oui, des airs, et des chœurs, et des duos mélodiques et concertants, et de naïves chansons, et une ouverture faite des principaux motifs. Les avancés de la musique, en dépit de leurs théories, ont trouvé tout cela superbe, et ils ont eu raison. — Il y a aussi une déclamation fort expressive, une prosodie irréprochable, un souci constant des situations, des vers et des mots, un orchestre traité par un maître, étonnant tour à tour d'éclat et de douceur; beaucoup de liberté, de fantaisie même, dans la coupe des morceaux ; tout cela, les retardataires de la musique, en raison de leurs théories aussi, le trouveront peut-être mauvais, et ils auront tort.

*Le Roi d'Ys* possède les qualités qui font les œuvres de prix : la sobriété sans la sécheresse, l'originalité sans la bizarrerie, la grâce et la force sans afféterie ni brutalité. Deux heures et demie de musique, pas davantage. Quel mérite par ce temps de bavardage et de redondances ! Et puis la musique de M. Lalo ne ressemble à aucune autre ;

elle ne trahit aucune influence, pas plus celle de Gounod que celle de Wagner. Les idées de M. Lalo sont à lui. Enfin le compositeur a la main assez légère pour les situations les plus douces, assez vigoureuse pour les plus fortes. — Que souhaitez-vous de plus ? dira-t-on. — Eh ! mon Dieu, peut-être rien pour le moment. La critique, voyez-vous, se plaît moins qu'on ne l'imagine à décrier et à médire ; elle cherche le beau ; permettez-lui de se réjouir quand par hasard elle croit le rencontrer. D'aucuns ont dit que l'œuvre de M. Lalo n'était pas conforme encore à l'idéal nouveau, que ce n'était qu'une œuvre de transition. Ne soyons pas de ces prophètes qui prétendent imposer un idéal, surtout leur idéal, à l'avenir. Laissons, s'il vous plaît, l'avenir, et jouissons du présent lorsqu'il veut bien, comme aujourd'hui, nous sourire.

On vous a conté mille fois la légende du roi d'Ys. M. Luminais l'a mise en peinture, M. Renan en prose, M. Édouard Blau en vers, et parfois en jolis ou beaux vers. On en citerait plus d'un au cours de ce poétique et dramatique livret. La douce Rozenn et la farouche Margared, les deux filles du roi d'Ys, aiment le jeune guerrier Mylio.

Leur rivalité fait toute la pièce. Margared, qui croit Mylio mort à la guerre, est sur le point de se laisser marier au roi Karnak ; sa main sera le gage de la paix entre les deux nations. Mais elle apprend de Rozenn le retour de Mylio. Aussitôt elle refuse l'hymen de Karnak, et la guerre de recommencer. Mylio défait les ennemis ; c'est Rozenn seule qu'il aime, et c'est elle qu'il épouse. Margared, folle de douleur et de jalousie, livre à Karnak les clés des écluses qui défendent la ville contre l'Océan. La mer se précipite, et, pour qu'elle se retire et n'achève pas la ruine du pays, il faut que la coupable se jette dans les flots. Ainsi fait Margared ; les eaux baissent, et saint Corentin, patron de la Bretagne, pardonne à son peuple innocent.

Voilà qui repose délicieusement des mélodrames à quinze ou vingt personnages, avec chœurs de seigneurs et de dames de la cour, avec ballets et pavanes, intrigues compliquées et caractères superficiels. Il y a peu de chose dans *le Roi d'Ys*, mais ce peu de chose est le nécessaire, le nécessaire de la musique : le sentiment. — On y voudrait, dit-on, plus d'action. Pourquoi ? La musique aime moins les faits que les âmes, et

pour suffire aux uns et aux autres, pour faire de l'histoire et de la psychologie ensemble, le seul Meyerbeer peut-être, un génie d'exception, avait tout ce qu'il faut. L'action, toujours l'action! est un mot d'orateur et non de musicien. Ce n'est pas à dire que le livret de M. Blau manque d'action et ressemble le moins du monde à un oratorio. Seulement l'action en est tout élémentaire, et n'est que le conflit de passions très simples, chez des êtres primitifs, dans un milieu légendaire et favorable aux épisodes merveilleux, comme l'apparition de saint Corentin. — Théories de Wagner ! — En tout cas, sages théories. Wagner a du bon, nous ne l'avons jamais nié. L'on peut prendre chez lui, à la condition de ne pas trop prendre, et ici, librettiste et musicien n'ont pas trop pris.

*Le Roi d'Ys* offrait au compositeur au moins deux caractères tracés et tranchés : Margared et Rozenn ; un pays suffisamment pittoresque et original : la vieille, très vieille Bretagne, avec ses mélodies populaires ; enfin, un élément surnaturel. De tout cela, M. Lalo n'a pas abusé ni mésusé. Il n'a point improvisé sa partition. Moins longtemps peut-être qu'on ne s'est plu à le dire,

mais longtemps toutefois, il a pensé au livret choisi. Il a médité dans le recueillement et travaillé dans le silence, sans annoncer de trimestre en trimestre qu'un nouvel acte était terminé et livré. Peu à peu, les sentiments étudiés ont pris dans son imagination une expression musicale. M. Lalo a fini par entendre son poème en musique, par penser en musique avec ses personnages, presque par écrire sous leur dictée. Et ainsi s'est faite une œuvre dont on ne dit pas, après l'avoir entendue : Il y a de belles choses ; mais (ce qui vaut mieux) : C'est une belle chose ; une œuvre tout d'une pièce, digne d'être louée entièrement et d'un seul mot, mais digne aussi d'être analysée et admirée avec précision, presque avec minutie.

L'ouverture du *Roi d'Ys* est traitée à la manière de Weber. On y entend d'abord le chant d'amour de Mylio, puis des fanfares de guerre, puis un thème farouche de Margared, puis, annoncé par deux violoncelles, un duo que tout à l'heure les deux sœurs chanteront. Le tout se termine par une péroraison éclatante; cantique à la fois religieux et guerrier, qui mènera les soldats de Mylio à la victoire. Tous ces motifs sont liés symphoniquement, sans développements oiseux ni

soudures artificielles ; pas de marqueterie ni de placage, mais de la cohésion et de l'homogénéité. Comme toutes les ouvertures de ce genre, celle-ci offre certainement plus d'intérêt, une fois connue l'œuvre qu'elle résume d'avance ; mais par elle-même, à elle seule, elle est assez bien traitée, les idées en sont assez franches et développées, pour qu'elle initie à la partition quand elle ne peut encore la rappeler. L'*allegro* du milieu, le *presto* de la fin, échappent à la vulgarité, et c'est merveille d'entendre comme musique de guerre autre chose que de la musique de foire.

J'aime beaucoup le premier chœur. Sans artifice d'orchestre, même sans cloches véritables, il donne l'impression d'un carillon à toute volée. Le rythme, par des syncopes qui balancent la mesure, imite l'alternance du coup de corde et du coup de cloche. Les harmonies sont pleines, les accords serrés et détendus seulement de temps à autre par des parenthèses plus douces.

Déjà le soin paraît partout, et rien n'est à négliger dans cette œuvre où rien n'a été négligé. Il faudrait signaler tous les récits, notamment celui du héraut :

Oui, peuple, voici l'heure où le roi notre sire...

Ces quelques mots ne sont rien sans la musique ; par elle, ils prennent un cachet de noblesse, puis d'élégance suprême. Immédiatement après viennent deux chœurs, faits, paraît-il, avec des thèmes bretons. Tant mieux pour les thèmes bretons, car tous deux sont charmants : l'un avec ses petites réponses de flûte, ses rentrées originales et pourtant naturelles ; l'autre avec ses coups de grosse caisse en syncopes tout à fait pittoresques. On les a reprochés quelque part à M. Lalo comme un anachronisme et une introduction prématurée du canon dans la Bretagne du v^e^ siècle. Mais pourquoi toujours voir dans la grosse caisse une imitation de l'artillerie ? Ne peut-on employer la grosse caisse pour elle-même et sans arrière-pensée de canon ?

Ces chœurs successifs, et d'ailleurs tous les chœurs de la partition, ne tiennent pas trop de place. Nulle part, les ensembles ne prédominent dans cette œuvre plutôt intime. La foule demeure toujours au second plan ; elle encadre les personnages et ne les étouffe pas. Ainsi la dernière situation du premier acte prêtait à un finale de vastes dimensions et de modèle connu : querelle entre deux groupes de guerriers. M. Lalo a bien

fait; il a tourné court, et cependant pas trop court. Le défi de Karnak, la réponse de Mylio, ces quelques scènes n'ont que les proportions et l'intérêt qu'elles doivent avoir.

Pour les scènes intimes, au contraire, le compositeur se réserve tout entier : témoin l'exposition du drame. Après les chœurs du début, Margared et Rozenn sortent ensemble du palais, et leur duo fait valoir à merveille l'opposition de leurs pensées. Avec ingénuité, avec affection, Rozenn interroge sa sœur. Dès la fin de sa première phrase : *Et cette main frissonne*, notez un détail heureux, la brève suspension de l'idée musicale : il faut à la jeune fille le temps de prendre la main de sa sœur et de la sentir trembler. — Aussitôt l'âpreté de Margared éclate en trois notes, brusque secousse d'orchestre qui caractérise déjà Margared et partout la suivra. Toute la réponse : *Rozenn, que dis-tu donc ?* est excellente au point de vue de la mélodie et surtout du rythme. La mélodie ! qui dirait que M. Lalo en manque, après ce duo de femmes, où elle coule à flots ? N'est-ce pas une mélodie, la délicieuse phrase bercée par les violoncelles : *En silence pourquoi souffrir ?* Pendant deux pages, et deux

pages d'adagio, l'on peut la suivre sans qu'elle dévie, sans qu'une note gauche ou une modulation banale en compromette le développement. Et Margared répond, en notes basses qui font paraître encore plus caressante la voix de la petite sœur. Le sentiment de ce duo, tendresse fraternelle de deux âmes féminines, est exprimé avec le plus grand charme ; un peu trop longuement peut-être à partir de l'ensemble, où d'ailleurs une légère coupure serait tout indiquée.

Rozenn est demeurée seule. Un pressentiment l'avertit que Mylio va revenir, qu'il n'est pas loin. Elle chante, je n'ose dire un air, le mot étant suspect aujourd'hui ; ce n'est pas non plus un récit ; enfin, c'est quelque chose de doux, d'aimant, quelque chose qui attend et qui appelle. Sous le chant, de petits contre-chants délicieux, réponses de hautbois ou de clarinettes. Puis, d'un trémolo d'orchestre se détache sans brusquerie et comme par surprise la voix de Mylio, qui a paru. Sur la jeune fille interdite, ravie, les notes tombent une à une, d'une chute lente et molle, et les deux fiancés sont aux bras l'un de l'autre.

Au second acte, Margared est seule ; appuyée à sa fenêtre, elle écoute au loin les fanfares. Excel-

lente, cette scène de muette contemplation; discrètes sonneries de cuivre, et encore un de ces détails qui font au passage un plaisir infini : après que les trompettes se sont tues au dehors, il s'exhale de l'orchestre deux appels, deux soupirs plutôt de hautbois et flûtes, je crois. Cela n'est rien, et cela donne une impression profonde d'inquiétude et de mélancolie. Puis éclate un air vigoureux de Margared, lancé un peu comme l'hymne à Vénus de *Tannhaüser*, mais sur un accompagnement syncopé et haletant.

Voici l'une des grandes pages de l'œuvre. De quoi s'agit-il? D'un jeune capitaine qui va partir en guerre, d'un ténor, et quand les ténors partent en guerre, gare aux grands coups de voix, aux ran plan plan! Ici, rien de pareil : une distinction irréprochable, et cependant tout l'élan, tout l'éclat désirables. Sur la vision contée par Mylio plane une note haute et pure, qui se répète, se répercute à l'infini. Elle tintait d'abord; maintenant elle retentit; elle persiste à travers la fanfare des trompettes, le roulement des tambours; tout l'orchestre bat la charge, une charge irrésistible, que mène la voix du ténor, pleine, robuste et sans crier. Cependant Margared, derrière un pilier,

écoute le cantique de triomphe qui la désespère. Une phrase lui échappe, heureusement amenée, opposant bien la douleur de cette âme à l'allégresse des autres. Peu à peu le cantique devient prière, une prière qui monte, monte toujours, et la note obstinée reparaît, de plus en plus forte, maîtresse jusqu'à la fin de cet ensemble magnifique.

L'œuvre marche, et grand train. Voici un très beau duo entre les deux sœurs, qui accentue vigoureusement les deux caractères. Nous n'en sommes plus au duo du premier acte. Ici, Margared s'emporte en malédictions. Elle lance contre Mylio une imprécation vraiment superbe. Il faut relire sans musique ce couplet farouche, pour voir comment le compositeur a mis chaque parole en relief, comme le mouvement général est pathétique. Et pour accompagner et pour irriter encore l'anathème, quel orchestre! Quels accords tranchants, jetés de temps à autre, qui rythment le chant et ne l'écrasent jamais! M. Lalo, dans les scènes violentes du *Roi d'Ys*, use souvent de ce procédé et en obtient les effets les plus dramatiques. Et puis, qu'on dise encore que ce symphoniste n'est pas homme de théâtre! Use-t-il assez discrètement de son orchestre ici encore, pour

soutenir le *lied* (je ne trouve pas d'autre mot) de Rozenn répondant avec une douceur angélique à sa furieuse sœur : *Ah! si j'avais souffert de la même torture!* Sur un accompagnement tout uni, en accords tenus, le chant se déroule. Si vous vous rappelez comment débutait le premier duo des deux sœurs, vous retrouverez ici le même dessin; mais si vous l'avez oublié, le *leitmotiv* ne s'imposera pas à vous, et vous pourrez, même sans le reconnaître, jouir du chant délicieux de Rozenn. Ainsi, chez M. Lalo, jamais de système rigoureux, mais partout la liberté et la variété; ici, par exemple, une mélodie exquise pour les cœurs simples, et des grâces d'orchestre, des recherches d'harmonie et d'instrumentation à ravir l'esprit le plus raffiné.

Mais voici bien plus que de la grâce dans la scène de l'apparition de saint Corentin. Aucun moyen de mélodrame, aucun charlatanisme, nul procédé de mauvais aloi. Et, que la liberté de la forme ne scandalise pas les classiques : ici la vérité théâtrale n'exclut jamais la beauté mélodique; témoin la belle phrase de Margared : *Ici tous m'ont trahie et déchiré le cœur.* On ne saurait donner aux mots un accent plus musical et

plus dramatique à la fois. Et toute la scène est faite de pareilles phrases, semée de ritournelles d'orchestre étonnamment expressives. La statue de saint Corentin s'anime et psalmodie le *Dies iræ* sur un rythme ingénieusement transformé. *Repentez-vous! Repentez-vous!* murmurent des voix lointaines. On dirait qu'elles appartiennent à des morts qui jadis ont péché et détournent les vivants de pécher comme eux. Elles ont moins de noblesse et d'autorité que la voix de saint Corentin, mais plus d'humanité et de miséricorde; elles supplient au lieu de menacer. De temps en temps, l'orchestre, par des assauts brusques et courts, empiète brutalement sur les tenues des orgues; voilà bien le combat qui se livre au cœur des méchants. *Repentez-vous!* disent toujours les voix compatissantes, et le tableau s'achève dans un effroi religieux..

Courte et substantielle avant tout, l'œuvre de M. Lalo trouve encore moyen d'être variée. Rien de plus exquis que les noces de Rozenn, ce tableau qui, le soir de la première représentation, a définitivement conquis le public, moins vite accessible aux beautés plus sévères. Il suffirait des cinquante mesures d'orchestre accompagnant la

danse, de l'aisance avec laquelle se pose sur le dessin obstiné de l'orchestre la première phrase du héraut, pour montrer quel styliste musical est M. Lalo. Un dialogue s'engage entre un groupe de jeunes filles défendant la chambre nuptiale et des jeunes gens en demandant l'entrée. Mylio vient lui-même et chante deux couplets que termine une charmante reprise du chœur. Tout cela est d'une fraîcheur et d'une naïveté adorables. Adorable aussi, le chant de la fiancée au seuil de sa chambre, venant se donner d'elle-même au fiancé qui l'appelle. L'orgue prélude, une cloche tinte dans la chapelle, jeunes gens et jeunes filles murmurent tout bas : *Salut à l'époux comme à l'épousée !* et deux fois, blanche et rose comme une fleur d'églantine, la douce enfant redit sa chanson. Oh ! l'aimable chanson de vierge ignorante et désireuse de l'amour ! Quelle grâce sans afféterie, quel abandon de soi-même en toute innocence et toute pureté !

Le cortège a pénétré dans l'église ; par les portes entr'ouvertes arrivent à nous les sons de l'orgue et les cantiques. Margared apparaît, et son gémissement : *O Mylio!* sur une seule note, est profondément douloureux. Voici Karnak, et

l'orchestre gronde. Toujours de beaux accords violents pour corser le chant, toujours et plus que jamais l'énergie de la déclamation, une action musicale que rien ne ralentit. Sur ces mots : *Vois ton amant incliné près d'une autre femme*, une belle effusion mélodique; ironique, irritante, la phrase monte de plus en plus, et les cantiques montent aussi, comme pour exaspérer la souffrance de Margared et la haine de Karnak. L'émotion redouble et parvient à son comble avec ces deux vers lancés à toute volée :

> Et puis ils s'en iront, et les vents embrasés
> T'apporteront ce soir l'écho de leurs baisers!

La rime est peut-être défectueuse, mais le mouvement musical est irrésistible. Voilà un duo de premier ordre. On a rappelé, à propos de lui, le duo de Telramund et d'Ortrude, deux traîtres aussi, au début du second acte de *Lohengrin;* celui de M. Lalo est le meilleur, parce qu'il est le plus concis. Il montre bien comment on peut profiter du génie de Wagner en le corrigeant.

Il faut finir. Il resterait encore à dire pourtant,

et à louer. Quelle bonne fortune qu'une œuvre pareille, et qu'on a de plaisir à la réentendre, à la relire, à faire en elle toujours de nouvelles découvertes ! Il faudrait parler du duo d'amour, si bref et si pénétrant, plein de distinction mélodique, rythmique et instrumentale, signaler le dessin de flûtes par lequel il commence, le retour de plusieurs motifs connus par lequel il s'achève. Il faudrait noter la prière du roi et de Rozenn demandant à Dieu le repentir de Margared, tandis que Margared elle-même, cachée, s'attendrit à la voix de son père et de sa sœur.

On a dit que l'inondation finale était de trop ; qu'il eût mieux valu, après la réunion de Margared à sa famille, baisser brusquement le rideau sur un écroulement de décor. On a dit surtout que le tableau symphonique ne valait pas un tableau analogue, celui du *Déluge*, de M. Saint-Saëns. C'est vrai, mais il ne faut cependant pas faire fi de cet épilogue. Remarquez, par exemple, les cris, ou plutôt les avertissemens sinistres des hommes réfugiés sur le rocher. *L'eau monte ! l'eau monte !* Remarquez aussi certains accords qui ondoient comme la houle. Écoutez le chœur qui menace et maudit Margared ; il y passe je ne

sais quel souffle de Glück. Écoutez enfin le dernier cri de Margared avant la chute. Comme il est crâne ! Non, ce n'est pas mal finir que de finir ainsi.

Il est possible seulement, et même certain, que ce dernier tableau gagnera à l'Opéra. Oui, à l'Opéra ; l'œuvre a là-bas sa place marquée et l'y prendra, quand elle aura rendu au directeur qui l'a accueillie un peu de ce que celui-ci a fait pour elle.

Et puis, elle ne nous déplaît point à l'Opéra-Comique ; on en jouit de plus près ; on l'entend mieux, bien que parfois un peu trop. L'orchestration de M. Lalo est très cuivrée, et les fanfares dont elle retentit sont un peu sonores, sinon pour le sujet, au moins pour le local. Mais le reproche ne s'adresse ni au compositeur, ni à l'orchestre de M. Danbé, qui a joué *le Roi d'Ys* avec la dernière perfection.

M. Talazac soupire le rôle de Mylio plus qu'il ne le chante ; mais il le soupire avec charme. M. Bouvet ne soupire pas ; il chante, et d'une fameuse voix. On ne pourrait guère lui reprocher qu'un peu d'excès dans le jeu. M[lle] Deschamps a trouvé là un rôle à sa taille. Quel organe écla-

tant et sûr, qui jamais ne bronche ! L'actrice a du feu, de l'intelligence ; qu'elle prenne garde seulement à certain balancement du corps, dont elle accompagne parfois son chant. Qu'elle soigne aussi sa prononciation, qui pèche peut-être par excès de zèle. Mlle Deschamps prononce trop et arrive parfois à prononcer mal. — Mlle Simonnet est toute charmante. Mais pourquoi M. Talazac et elle gâtent-ils chacun la fin d'une phrase par une note de chanteur et de cantatrice, et non d'artiste ? Pourquoi Rozenn termine-t-elle son *lied* du second acte, à ces mots : *Être voulus par Dieu lui-même*, sur une note haute, précisons : sur un *la* bémol au lieu d'un *mi* bémol ? Pourquoi Mylio fait-il de même, ou à peu près, à la fin de la chanson nuptiale ? Je m'étonnerais que M. Lalo eût prêté la main, surtout l'oreille, à ces variantes.

Il sait, lui, l'importance de certaines notes, de certaines notes *nécessaires ;* les deux notes en question sont de celles-là ; c'est elles qu'il faut, et non pas d'autres. Les changer dénature complètement les phrases qu'elles terminent.

Souhaitons, avant de finir, que le *Roi d'Ys* fournisse sur nos scènes françaises une longue carrière.

Il serait fâcheux, pour ne pas dire davantage, de voir l'œuvre, au bout de trente ou quarante représentations, émigrer à l'étranger, comme *Carmen*, et ne nous conquérir définitivement qu'au retour. Soyons aussi prompts à l'aimer que nous fûmes lents à l'admettre. Dans ce succès longtemps différé, dans ces honneurs tardifs, il n'y a déjà que trop de mélancolie, beaucoup de regrets et quelques remords. Nous tous, critiques, directeurs, public, nous faisons parfois mentir la sainte promesse : Frappez et l'on vous ouvrira. Trop de gens frappent sans qu'on leur ouvre. Ah ! ne laissons plus frapper en vain et monter inutilement cet escalier d'autrui, que les artistes d'aujourd'hui, comme le poète d'autrefois, gravissent toujours avec amertume. Au Salon de peinture, dans un bois sombre, auprès d'une tombe, se tient une femme affligée. Ses cheveux ruissellent sur ses épaules ; sa main laisse tomber sur le marbre une guirlande de pâles fleurs. C'est la vierge consolatrice, l'amie fidèle des inconnus et des méconnus. Craignons désormais de contrister la pieuse déesse. On vient de réparer une injustice ; qu'on n'en commette plus de nouvelles. D'autant plus qu'il est des torts irréparables et des fautes

sans expiation. A l'auteur du *Roi d'Ys*, qui n'est plus jeune, le succès d'aujourd'hui rouvre le passé. Mais fait-il que jadis on ne lui ait point fermé l'avenir ?

## IX

Les Concerts. — M. Tschaikowsky.
La messe en *ré* de Beethoven au Conservatoire.

15 août 1888.

On fait maintenant plus de musique, et de meilleure musique, au concert qu'au théâtre. C'est au concert qu'on a le plus d'occasions de connaître ou de retrouver les œuvres d'aujourd'hui et celles d'autrefois.

Les trois grands orchestres de Paris ont continué de coexister sans se nuire ; au contraire, ils se feraient plutôt valoir. M. Lamoureux s'est transporté au Cirque des Champs-Elysées ; le quartier est meilleur que la salle. Nous n'avons

pu, à notre très grand regret, entendre le *Wallenstein* de M. Vincent d'Indy. On en a dit beaucoup de bien, et nous croyons volontiers qu'on a eu raison. Sauf cette œuvre importante, M. Lamoureux n'a joué que son répertoire ordinaire; des essais comme celui de *Lohengrin* ne sont pas faits, hélas ! pour l'encourager.

M. Colonne nous a donné, nous a rendu *le Paradis et la Péri* de Schumann et *Marie-Magdeleine* de M. Massenet. Le chef d'orchestre de l'Association artistique a raison d'exécuter ainsi des partitions tout entières, et l'on devrait suivre son exemple. Il est bon de prendre ou de reprendre quelquefois la mesure d'une œuvre ou d'un homme. L'épreuve a brillamment réussi à Schumann et à M. Massenet. On se rappelait *Marie-Magdeleine* aussi exquise, mais peut-être moins vigoureuse.

C'est aussi M. Colonne qui nous a présenté un compositeur russe, M. Tschaikowsky. Le musicien du Nord a dû être content de notre accueil; pendant près d'un mois, Paris n'a fêté que lui. M. Tschaikowski n'a peut-être pas le talent, je veux dire le genre de talent qu'on lui croyait; mais il a beaucoup de talent. Je ne trouve chez

lui presque rien d'étrange ou seulement d'étranger; rien de slave, comme par exemple chez Chopin; rien d'aussi essentiellement russe que dans *la Vie pour le tsar* de Glinka. Il est vrai que nous n'avons pas entendu les opéras de M. Tschaikowsky. Mais sa musique d'orchestre ou de chambre, ses *lieder*, tout cela est le plus souvent pensé, écrit à l'allemande. Ne prenez pas, s'il vous plaît, cette remarque pour un reproche; en musique, j'aimerais assez qu'on me traitât d'Allemand. M. Tschaikowsky a beaucoup de fantaisie, et, avec ou malgré cela, des tendances classiques. On trouve parfois chez lui une pureté de formes, une netteté de lignes et de coupe qui rappellent les grands maîtres et se fondent, bien loin de jurer, comme on pourrait le craindre, avec une imagination toute moderne. Cette association des contraires est surtout sensible dans le thème et les variations de la troisième suite. Notons ici une polonaise qui commence très bien, par une phrase des plus heureuses, mais qui bientôt se noie au milieu des développements démesurés. Même reproche au concerto pour violon. Il débute, lui aussi, par une phrase originale et charmante qui pouvait être la source de tout le

morceau ; mais l'idée s'égare vite, et voici venir les tours de force, les acrobaties stériles et tous les affreux prodiges de l'exécution. Ici l'esprit classique manque à M. Tschaikowsky ; ici et ailleurs encore, car le musicien, comme beaucoup d'écrivains ses compatriotes, même des plus grands, ne prend point assez souci de la composition, des proportions, de la mesure ; et ce défaut est grave. M. Renan a mis les artistes de notre époque en garde contre le péril quand il s'est demandé « si l'art ne s'évanouirait pas dans le vague et l'insaisissable, le jour où il voudrait être infini dans ses formes comme il l'est dans ses conceptions. » *Qui trop embrasse...*, avait déjà dit le vieux proverbe. La *Francesca de Rimini*, poème symphonique de M. Tschaikowsky, le prouve bien. Le plan d'une symphonie ainsi nommée sera toujours indiqué d'avance, et rigoureusement. Il faut peindre d'abord les horreurs de l'enfer, puis faire venir de loin, comme un couple de colombes, les deux ombres enlacées, les arrêter devant nous, leur laisser juste le temps de nous conter leur faute et leur misère, puis les perdre de nouveau dans la nuit pleine de gémissements et de sanglots. Ainsi a procédé M. Tschai-

kowsky, mais dans quelles proportions ! Ce qui fait la merveilleuse beauté de l'épisode dantesque c'est sa brièveté. Il tient en une dizaine de vers. La paraphrase de M. Tschaikowsky pèche au contraire par une longueur démesurée : le morceau dure vingt-cinq minutes. Le début, notamment, est si long qu'on se croit à la fin bien avant l'arrivée de Paolo et de Francesca. Dans cet ensemble excessif abondent, il est vrai, les détails intéressants, les idées distinguées, élégantes, les trouvailles d'harmonie et surtout d'instrumentation. M. Tschaikowsky orchestre à merveille. Il pense quelquefois comme Schumann (plus d'un de ses *lieder* en témoignerait) ; quelquefois aussi il orchestre comme Mendelssohn, avec la même transparence et la même légèreté. On pourrait lui reprocher seulement de temps en temps un peu trop de violence. En somme, voilà un musicien avec lequel on aimerait à faire plus ample connaissance ; nous ne lui disons pas adieu, mais au revoir.

Savez-vous que le Conservatoire se met en frais, qu'il fait plus maintenant que conserver, qu'il révèle ! C'est à lui que nous avons dû l'an dernier la belle symphonie en *ut* mineur de Saint-

Saëns ; nous lui devons cette année la messe en *ré* de Beethoven, sans parler du *Ludus pro patria* de Mme Augusta Holmès. *Ludus pro patria !* N'allez pas croire à quelque traduction du tableau de M. Puvis de Chavannes. Mme Holmès ne fait pas de la fresque en musique, il s'en faut. Elle n'aime ni le gris, ni la pénombre, ni les lointains vaporeux, ni les contours fuyants. Quelle poigne, et quelle touche virile ! Selon Mme Holmès, poétesse autant que musicienne, il y a trois jeux patriotiques : chanter, aimer et forger. Le second est évidemment le plus séduisant et peut-être celui qui a le mieux inspiré Mme Holmès. Aussi bien on savait ce qu'elle pouvait dire à ce sujet depuis certaine romance fort remarquable, intitulée *Éros*. Nous l'avons entendue, ou réentendue récemment à Barcelone, chantée à merveille par M. Maurel ; c'est le comble de l'amour, voire de la volupté. Il y a surtout une troisième strophe, oh ! mais une troisième strophe à faire revenir un mort. La partie amoureuse de *Ludus pro patria* n'a pas cette saveur, mais elle a du moins beaucoup de grâce ; le chœur des jeunes gens et des jeunes filles s'appelant dans la forêt est une page charmante, d'un tour et d'un rythme

heureux. Le morceau d'orchestre intitulé *la Nuit et l'Amour* rappelle trop certaines inspirations de M. Gounod et de M. Massenet: l'*adagio* du ballet de *Faust* ou l'*adagio* analogue du ballet d'*Hérodiade* (*les Phéniciennes*, je crois). On a un peu abusé de cette coupe mélodique et de cette instrumentation. Quant aux parties vigoureuses du *Ludus pro patria*, j'avoue ne les goûter qu'à demi. Tout cela veut être grand et n'est que gros, souvent tapageur et vulgaire. C'est du patriotisme turbulent, qui sent les concours de gymnastique et les bataillons scolaires ; on dirait une allocution de M. Déroulède en musique.

Une œuvre colossale domine toutes les œuvres entendues cette année et depuis bien des années, c'est la messe en *ré* de Beethoven. Elle a déjà fait couler des flots d'encre ; elle en fera couler encore. Tant de gens ont voulu la prendre comme terrain de combat, voir en elle ainsi que dans la neuvième symphonie une sorte d'apocalypse, dont ils se réservaient l'intelligence et l'interprétation ! La messe en *ré*, la neuvième symphonie, les derniers quatuors et les dernières sonates sont le patrimoine exclusif de certaine école qui défend qu'on admire ces œuvres-là, non pas

moins, mais autrement qu'elle ne les admire elle-même. On veut établir que dans les dernières productions de Beethoven est forcément la beauté suprême et que le dernier effort du génie en est toujours le dernier terme; en quoi l'on risque parfois de se tromper. Cela peut être vrai surtout pour les grands hommes morts jeunes : Raphaël, Mozart, parce que leurs dernières œuvres se trouvent être précisément des œuvres de maturité; mais cela n'est pas vrai, par exemple, pour Michel-Ange : *le Jugement dernier*, postérieur au plafond de la Sixtine, lui est inférieur aussi. Cela n'est pas vrai non plus ni pour Corneille, ni pour Goethe, ni pour Hugo. Est-ce vrai pour Beethoven ? On peut en douter. Malgré ses innombrables et sublimes beautés, égales, supérieures si l'on veut, à toutes les autres beautés de Beethoven, la messe en *ré* n'a peut-être pas l'absolue perfection de telle ou telle symphonie : *la Pastorale*, *l'Héroïque*, la symphonie en *ut* mineur. Elle pèche par certains défauts, ou plutôt par certains excès, un peu comme *le Jugement dernier*, dont nous parlions plus haut, ou comme le finale de la symphonie avec chœurs.

On trouve dans la messe des abus de force, des

longueurs, des obscurités d'intentions, des duretés et des aspérités vocales, enfin deux fugues colossales, je le veux bien, mais écrasantes, dont la forme scolastique jure singulièrement avec la liberté du reste de l'œuvre. L'une termine le *Gloria*, l'autre le *Credo*. M. Maurice Bouchor, dans une très intéressante et très enthousiaste brochure consacrée à la messe en *ré*, porte aux nues ces deux finales, surtout celui du *Credo*. « Il vaut mieux, dit-il, l'entendre que d'en parler. » Je ne le pense pas. J'aime encore mieux en parler, ou plutôt en entendre parler par M. Bouchor, sans toutefois être de son avis. » « C'est, dit-il, une fugue énorme, une fresque bondée de personnages qui se mettraient tout à coup à chanter comme des possédés (mais possédés par un esprit divin), ou à souffler dans une multitude d'instruments extraordinaires... Que pouvait dire de ce merveilleux tumulte Berlioz, ennemi personnel de ce qui fait ma joie, et qui a écrit de si lourdes âneries sur les fugues finales des oratorios enchevêtrant leurs glorieux et interminables *Amen?* Cette sorte de gaieté musicale fait périr d'ennui les pauvres hères que l'esprit de la fugue n'a pas éclairés. » — Hélas!

nous sommes de ces pauvres hères. Ne parlez pas de l'esprit de la fugue, de l'esprit qui vivifie, mais plutôt de la lettre qui tue. Les fugues du *Gloria* et du *Credo* sont construites, je le sais, selon toutes les règles de l'art ou de la science; mais ces hurlements successifs ou simultanés, ces vocalises vociférées, ce fracas mathématique, tout cela m'étourdit, m'anéantit et ne me touche point. *In gloria Dei Patris!* Non, non, je ne me figure pas Dieu le Père dans une pareille gloire! Entendre auprès de lui certaines mesures à voix nue, presque sans accompagnement, aussi désagréables que certain point d'orgue vocal de la neuvième symphonie! Entendre ces *si bémol* tenus avec une cruauté impitoyable, et ces *Amen* rabâchés durant douze pages! Ainsi soit-il, dites-vous! Oh! non, qu'il n'en soit pas ainsi!

Il est encore une autre partie de la messe qui nous échappe; c'est la fin: *Dona nobis pacem.* Beethoven, avait, dit-on, inscrit en tête: *Darstellend den innern und aüssern Frieden,* expression de la paix intérieure et extérieure. Mais le morceau ne répond point à ce titre, à ce commentaire. Comme le finale de la neuvième symphonie, celui-ci nous déroute. La paix! la paix! répète

constamment le texte, sans que la musique l'exprime ou la demande. La paix extérieure! Une fanfare de trompettes, les appels pathétiques des voix, le trémolo de l'orchestre, tout cet épisode, le seul vraiment beau de la péroraison, veut sans doute représenter les menaces de la guerre ; mais bientôt le chœur reprend, sec, monotone, sans onction ni pitié, coupé par une page d'orchestre seul, toute hérissée de trilles inexplicables. On a parlé à ce propos du finale de la symphonie pastorale. Mais qu'on en est loin ici! C'est dans ce dernier que nous verrions la véritable image de la paix et de la joie, de cette paix et de cette joie universelles que devaient souhaiter pour toute l'humanité l'âme généreuse et la noble pensée de Beethoven. Le voilà, le grand concert d'amour que lui faisait entendre son génie. Quelques paysans, dira-t-on, joyeux de voir finir un orage, et rien de plus. Oh! si, beaucoup plus : l'univers entier heureux pour l'éternité.

Ces longueurs, ces obscurités de la messe en *ré* peuvent s'expliquer. Beethoven vieillissait lorsqu'il écrivit son œuvre, et de plus il était sourd. Il avait perdu avec le sens de l'ouïe le contrôle nécessaire de ses créations intérieures. L'homme,

a-t-on dit, est une intelligence servie par des organes; le génie de Beethoven était alors desservi par les siens. Il le sentait bien, [le pauvre maître, le jour où, se promenant avec son ami Schindler le long du ruisseau où il avait trouvé l'*andante* de la symphonie *pastorale*, il écoutait avidement, hélas! sans les entendre, les oiseaux d'autrefois.

Mais que les taches de la messe en *ré* ne nous en cachent point la splendeur; qu'elles se perdent plutot dans le rayonnement général d'une œuvre telle, qu'un seul homme a jamais été capable de la concevoir et de l'exécuter!

*Kyrie eleison! Christe eleison!* Seigneur, Christ, ayez pitié! Que ce début de la messe catholique est significatif! Comme il indique, dans la conception chrétienne, la souveraineté d'une idée primordiale: celle de notre misère. Beethoven a compris la différence des deux invocations, l'une au Seigneur, au Maître; l'autre plus tendre, traînée douloureusement sur une sorte de vocalise lente jusqu'aux pieds du Christ, du Dieu fait homme pour les hommes. Tout cet exorde annonce dignement, par ses vastes. proportions, par la noblesse de son style, une œuvre grandiose. Tour à tour le chœur et les solistes

chantent ; de l'ensemble de l'humanité se détachent qnelques âmes d'élite, interprètes de la foule des âmes, demandant miséricorde pour elles-mêmes et pour la multitude.

Avec le *Gloria*, nous passons de l'homme à Dieu, à sa toute-puissance, qui contraste avec notre faiblesse. Le début est foudroyant, dialogué avec une rapidité et une vigueur superbes. Tout ici crie la force et la royauté divines. Quelle joie dans ces attaques successives ! joie presque guerrière, d'archanges qui portent le casque d'or et le glaive de feu ! *In terra pax hominibus !* Aussitôt les cris s'éteignent et la paix descend lentement sur les hommes de bonne volonté. Puis louanges, bénédictions montent vers Dieu à toute volée ; mais, sur les mots *Adoramus te* plane une subite douceur, une crainte respectueuse. Après un soupçon de fugue s'élève un chant adorable, un chant d'amour et de reconnaissance, premier mouvement de tendresse au cours de cet hymne triomphal. Après chaque épisode, la gloire, toujours la gloire, reparaît par des explosions soudaines, par de fulgurantes rentrées en ce beau ton de *ré* majeur qui domine la messe. La gloire en haut, et en bas la honte !

Toi qui portes les péchés du monde ! *Qui tollis ! qui tollis !* Les mots répétés semblent plier sous ce lourd fardeau. *Miserere*, ô *miserere*, poursuivent les voix, et cette seule interjection ajoutée redouble étrangement l'angoisse de la prière. A travers des modulations admirables, porté par la psalmodie frissonnante des chœurs, le grand mot *Miserere* passe et repasse lentement. Hélas ! pourquoi faut-il que tant de beautés, et si dramatiques, aboutissent à une fugue aride !

La clé de voûte du gigantesque édifice est le *Credo*. Nous voici au cœur de l'œuvre, et au cœur de ce grand sujet : la messe catholique. Le *Credo* commence par une affirmation si fière, qu'on ne saurait discuter une croyance aussi proclamée. Presque aussitôt se succèdent deux sublimes épisodes, les deux sommets de ce poème et de ce drame qui fut la destinée de Jésus, et les deux pôles de la foi : l'Incarnation et la Rédemption, la Naissance et la Mort de Dieu. Jamais peut-être Beethoven lui-même ne s'est élevé plus haut ; jamais il n'a rien écrit de plus admirable. Qui ne donnerait pour une seule de ces pages toutes les fugues d'hier et celles de demain ! Le voilà le génie ! Il n'est pas dans les

débris du passé, mais dans ces glorieux symptômes de l'avenir, dans ce verbe nouveau qui brûle ici les lèvres du plus grand entre tous les hommes qui aient jamais chanté.

L'*Incarnatus* débute par une sorte de plain-chant étonné. Puis des frissons, comme des rides légères, courent sur l'orchestre, et tout doucement les mêmes paroles reviennent flotter dans l'air. Au-dessus du chant scintillent des trilles de flûtes qui donnent au tableau une grâce mystique. L'auditeur, selon le caprice de son imagination, peut entrevoir ici quelque lointaine adoration de bergers, ou l'une de ces vierges d'or fin que salue un ange aux cheveux blonds.

L'*Homo factus est* se chante à pleine voix, sans crainte et sans humilité. Beethoven ne baisse pas la tête comme les fidèles à l'office. Il exprime fièrement la revendication du Christ par l'humanité, la mainmise de l'homme sur l'Homme-Dieu.

Le *Crucifixus* est de la plus grande beauté. Sur des notes déchirantes, portées comme des sanglots, les quatre solistes traînent tour à tour le seul mot : *Passus !* Il a souffert! L'orchestre, lui aussi, se traîne, fait avec les voix des dissonances poignantes, et le funèbre *lamento* aboutit à ces

mots : *Et sepultus est*, murmurés avec horreur. Encore un dernier cri : *Passus !* Cette souffrance a été si affreuse, qu'il faut la rappeler, même après qu'elle a cessé par la mort. Mais, cette fois, tout est consommé, et une sombre modulation ferme le divin tombeau.

Voici la résurrection, l'ascension et toutes les promesse de béatitude et de gloire qui terminent le *Credo*. Voici, après les pages dramatiques et descriptives, les pages dogmatiques et les grands chœurs bondissant d'allégresse. Voici la fameuse fugue *Et vitam venturi sæculi. Amen*. Beethoven, dit-on, s'est battu avec elle durant des nuits entières. Pendant qu'il la composait, on l'entendait hurler et frapper du pied. Il aurait mieux fait de ne pas provoquer le monstre. Ces pages sont terribles, même à entendre, et par moments tout à fait horribles. Les voix grincent, râpent, raclent les unes contre les autres comme des machines mal ajustées ; c'est de la musique d'engrenages qui vous broie et vous déchire.

Comme après cela le *Sanctus* est le bienvenu ! ce *Sanctus* calme, psalmodié doucement par des êtres qui vivent dans l'éternel repos ! A la fin de la ritournelle d'orchestre, avant le premier appel :

*Sanctus!* une même note répétée plusieurs fois, et de la manière la plus simple, donne la sensation d'un immense espace où des milliers de voix se transmettraient à l'infini l'hymne angélique.

Le célèbre *Benedictus* nous a un peu déçu. On est délicieusement ému d'abord par cette phrase suave du violon solo qui descend peu à peu des hauteurs, par ce rythme de l'accompagnement qui tombe, tombe sans cesse d'une chute régulière et lente; mais le morceau dure trop. La phrase mélodique, déjà longue par elle-même, s'allonge encore et semble revenir en arrière au lieu d'avancer. Certaines modulations manquent de charme, et puis les voix montent trop, et le violon aussi. Il finit par grincer à des hauteurs périlleuses, où les sonorités perdent tout moelleux, s'amincissent jusqu'à la maigreur et à l'aigreur.

Mais l'une des merveilles de la messe, celle qui la termine pour les profanes encore rebelles comme nous aux beautés du *Dona nobis pacem*, c'est l'*Agnus Dei*. Ici Beethoven a développé avec largeur l'idée, le sentiment plutôt du mot *miserere*, seulement indiqué dans le *Gloria*. Ici des pages entières appartiennent à ce grand mot

douloureux. Bassons et cors esquissent une lugubre ritournelle ; puis la voix de la basse exhale la première une plainte désolée. Le contralto la reprend, puis le ténor, chacun dans une tonalité différente ; le chant de la femme est le plus déchirant, le plus éperdu. L'orchestre l'enveloppe de grands remous sonores, et la foule supplie tout bas, courbant la tête sous les appels désespérés du soprano. Et cette immense douleur demeure toujours noble et fière, sans colère ni haine ; c'est la douleur de la sonate en *ut* dièze, la seule que Beethoven ait jamais connue.

Comme cet homme a souffert ! comme il a compris la souffrance de l'humanité ! comme il s'en est chargé pour la porter à Dieu ! La messe en *ré* est une œuvre de douleur et de piété plus encore qu'une œuvre de foi. Le *Kyrie*, l'*Agnus* du *Gloria*, le *Crucifixus*, le grand *Agnus Dei*, le dernier *Agnus* du *Dona nobis pacem*, autant de cris de misère, autant d'appels à la miséricorde. C'est surtout par cette grande idée de la souffrance, idée fondamentale du christianisme, que la messe est profondément religieuse.

Et maintenant est-elle d'un chrétien au sens strictement orthodoxe ? On sait que non. Beetho-

ven était surtout déiste. Il avait écrit de sa main et gardait toujours près de lui certaines maximes plutôt philosophiques que chrétiennes. Mais qu'importe? Il n'est pas nécessaire que l'artiste éprouve un état d'âme pour le rendre; il peut comprendre sans ressentir. L'orthodoxie de la messe, sinon de l'auteur, est du moins hors de cause. Le *Credo*, par exemple, est assuré comme celui qui sortirait des lèvres d'un confesseur ou d'un martyr. Quant au dogme du Christ et de la Rédemption, le début seul du *Benedictus*, cette mélodie tendre et compatissante, attesterait chez Beethoven la croyance que jadis quelqu'un vint au nom du Seigneur, et que celui-là promit la fin de toute peine. Dans la pensée du maître, celui-là, qui était-il? Un homme, le plus grand de tous, ou un Dieu? Beethoven aurait peut-être dit avec Carlyle, parlant de Jésus: « Le plus grand de tous les héros, c'en est *Un*, que nous ne nommerons pas. Qu'un silence sacré médite cette matière sacrée. »

# X

## Un nouvel *Hamlet* musical.

C'EST « un autre » *Hamlet* qu'on devrait dire, car l'*Hamlet* de M. Aristide Hignard, représenté ce printemps sur le Grand-Théâtre de Nantes, n'est pas précisément nouveau. On peut lire en tête de la partition une courte préface datée de 1868; l'œuvre est donc à peu près contemporaine de celle qui sans doute lui a barré le chemin, et qui semble avoir accaparé l'estime publique, l'*Hamlet* de M. Ambroise Thomas. Si M. Ambroise Thomas prit alors la première place, il ne prit cependant pas toute la place. Pourquoi n'a-t-on pas ouvert un de nos théâtres au second *Hamlet?* le sujet est de ceux où plus d'un artiste peu

réussir, et l'essai de M. Hignard était digne qu'on y prît garde.

M. Hignard n'est plus jeune. On nous a dit qu'il fut jadis élève d'Halévy. Il nous a dit lui-même, dans sa préface, qu'il avait consacré à son *Hamlet* de longues années de méditation et de travail. Voilà plus d'un titre au moins à notre respect. Nous avons lu son œuvre, que nous n'avions pas eu le loisir d'entendre, et à mainte reprise il nous a semblé qu'elle méritait mieux que du respect. D'abord la forme en est nouvelle. Le librettiste, M. Pierre de Garal (un pseudonyme sans doute), a conservé le drame de Shakespeare. Rien n'en a été arrangé ni déplacé. Le livret n'est guère qu'une traduction, avant tout fidèle, qui parfois paye cette fidélité d'un peu d'incorrection, de hardiesse ou de bizarrerie, mais qui parfois aussi garde toute la force et toute la grâce de l'original. Voici encore du nouveau : le drame musical de M. Hignard ne se chante pas tout entier ; il se déclame en partie. L'orchestre seul ne se tait jamais, il commente de ses mélodies ou de ses accords les vers récités. Le procédé n'est pas absolument inédit : Beethoven dans *Egmont* et Mendelssohn dans le *Songe d'une*

*nuit d'été* en usèrent jadis, mais d'une manière moins absolue. Les parties musicales d'*Egmont* et du *Songe* ne sont que des intermèdes, tandis qu'ici la musique ne cesse pas : la poésie parlée, qui l'accompagne parfois, ne la remplace jamais.

C'est une volumineuse partition que celle de M. Hignard. Elle compte plus de quatre cents pages et nous n'oserions, après lecture seulement, en juger avec pleine assurance. Tout d'abord elle paraît très inégale. Si on l'ouvre au hasard, on peut tomber très bien ou très mal : sur des trouvailles originales ou sur des formules vieillies. Une réflexion du moins peut rassurer la critique et donner quelque sécurité à l'impression première. Dans une partition qui ne date pas d'hier, le temps, en dehors de nous, a déjà fait sa besogne, et son choix, qu'il nous impose tout de suite. Vingt ans suffisent pour classer une œuvre, pour en accuser les faiblesses comme pour en éprouver les beautés ; ce que nous y trouvons de vivant pourrait bien mériter de ne pas mourir encore.

L'*Hamlet* de M. Hignard n'a pas la tenue générale, le style pur et austère de l'*Hamlet* de M. Ambroise Thomas ; il n'en a pas non plus,

du moins pas toujours, l'invention mélodique, pour ainsi dire la substance musicale; ni la facture habile, ni peut-être (on croit le deviner à la lecture) l'excellente orchestration. Mais, au point de vue du sentiment, l'œuvre de M. Hignard possède de grandes qualités. Ne nous faites pas dire au moins que les mêmes qualités manquent à l'opéra de M. Thomas. Rapprocher deux ouvrages n'est point les opposer. Le sentiment profondément éprouvé, rendu avec beaucoup de naturel, beaucoup de justesse et de sincérité, beaucoup d'émotion et parfois d'éloquence, voilà le mérite de cet *Hamlet*. Inférieure parfois à l'idée ou à la situation, la musique ici n'est jamais en désaccord, encore moins en contradiction avec elle; sans l'égaler toujours, toujours elle s'en inspire et témoigne qu'elle la comprend.

Jusque dans les détails, on constate cette intelligence musicale de l'idée littéraire. Au premier acte, par exemple, se trouve un trio entre Hamlet, le Roi et la Reine. Claudius et Gertrude invitent le prince à se consoler. La première phrase à deux voix manque un peu de caractère; la même situation a été traitée par M. A. Thomas en deux pages d'un autre style, traversées à l'orchestre

d'un rappel de motif autrement mélancolique. Mais quand Hamlet ici prend la parole, le musicien trouve tout à coup l'accent juste. Au lieu de s'indigner qu'on souhaite abréger sa douleur, Hamlet semble en entrevoir lui-même la brièveté et sentir, hélas! que ses regrets pourront passer comme passent tous les regrets humains. La pensée qu'il cessera de souffrir ajoute à sa souffrance; sentiment un peu compliqué, mais qui sied au personnage. — Notons ailleurs l'apostrophe célèbre : *Vite au couvent!* lancée avec une verve ironique, une violence outrageante, presque avec des rires de fou. Ainsi la disait à la Comédie-Française M. Mounet-Sully, et Shakespeare ne désavouerait peut-être ni l'interprétation du compositeur, ni celle du tragédien.

Passons à deux grandes scènes vraiment des plus remarquables: la folie d'Ophélie et son convoi funèbre. Laissons les mauvaises parties de l'ouvrage, pour ne parler que des autres. Un artiste que vingt ans on a refusé d'entendre a bien droit à quelques égards. Par bonheur, en ne lui disant que les vérités agréables, on peut trouver encore beaucoup à lui dire. M. Hignard a voulu dans la scène de folie suivre exactement Shakes-

peare ; il ne s'est pas prêté comme M. A. Thomas à un arrangement qu'on a critiqué, traité même de profanation, au moins d'irrévérence, mais dont il faut pourtant reconnaître la poésie. Que des librettistes aient mis sur la scène de l'Opéra la mort d'Ophélie, seulement racontée par Shakespeare; qu'ils nous aient montré Ophélie suspendant ses guirlandes aux saules de la rivière et se couchant d'elle-même sur l'eau qui l'emporte avec ses couronnes et sa chanson, nous ne voyons là rien qu'on ne puisse excuser, bien plus, applaudir. Cette licence nous a valu un ravissant tableau musical, que gâtent à peine un ou deux points d'orgue et de trop nombreuses vocalises. Les récitatifs d'entrée, la valse, surtout le *lied* suédois, la reprise avec chœur invisible de la belle phrase : *Doute de la lumière!* tout cela forme un ensemble exquis.

Impossible de rendre la mort plus virginale et plus gracieuse, de la mieux voiler sous la poésie des fleurs et des eaux. M. Hignard, qui ne pouvait mieux réussir, a réussi autrement.

Voici son Ophélie, celle de Shakespeare : elle arrive, non pas au bord du ruisseau, mais chez la reine. Sur ses lèvres, pas une parole qui ne soit

du grand poète, et parfois traduite avec un rare bonheur, témoin ces vers :

> Voici du romarin, la fleur du souvenir.
> Souviens-toi, cher ami, de nos amours passées!
> Et voici des pensées :
> Elles en font d'autres venir !

et plus loin ceux-ci :

> C'est l'herbe du pardon, je vous l'offre. — Ai-je tort ?
> Voilà toutes mes fleurs données,
> Car, depuis que mon père est mort,
> Mes violettes sont fanées!

Dans toute la scène, dans les deux scènes plutôt, car Ophélie sort un instant pour rentrer encore, pas une roulade; — pardon ! une seule. Ce qu'il faut louer surtout, c'est la variété des mouvements, la mobilité et la docilité de la musique. Des rayons et des ombres se jouent tour à tour sur cette tête fleurie. La succession de la parole et du chant sied très bien à une scène un peu incohérente, comme celle-ci, et l'effet au théâtre en doit être très émouvant. Toutes les mélodies sont expressives : faibles et ténues, à peine accompagnées. *Il est mort et parti*,

*Madame!* soupire la pauvre fille, et l'orchestre répond par le même soupir. Voici une autre phrase, plaintive encore ; puis une autre joyeuse : *Demain, jour de Saint-Valentin, on s'accoste de grand matin!* couplets pimpants enlevés avec une gaieté navrante. Mais la mélancolie revient toujours : mélancolie sans violence, sans larmes même, et jamais loin du sourire. Dans l'esprit d'Ophélie ne flottent plus que des semblants de pensées, et le compositeur a trouvé des harmonies si douces, des mélodies si légères, qu'elles flottent aussi comme un semblant de musique. La musique ! vraiment son pouvoir commence où finit celui de la poésie. Sans elle ici la poésie, fût-elle de Shakespeare, est insuffisante. Ophélie ne nous émeut complètement que si elle chante. La musique seule est capable de retrouver et de nous montrer cette âme sous les voiles qui l'ont obscurcie.

Plus belle encore, et la plus belle de toutes, est la scène du cimetière. Après la chanson des fossoyeurs, qui ne manque pas de caractère, après une touchante paraphrase, par l'orchestre seul, du fameux : *Alas! poor Yorick!* on entend au loin une psalmodie funèbre. Le convoi d'Ophélie s'avance, aux sons d'une marche très simple, très

noble. Les prêtres et les vierges chantent tour à tour, puis ensemble; les uns, des cantiques sévères, presque impassibles; les autres, un *lamento* plein de tendresse et de douleur, longue phrase qui s'achève en retombant sur elle-même comme accablée. — Le silence s'est fait; pour ceux qui se sont donné la mort, l'Église est avare de prières. Un moine s'excuse auprès de Laerte, le frère d'Ophélie, de ne pouvoir bénir plus longuement une tombe suspecte. Il a fallu l'ordre formel du Roi pour obtenir à la jeune fille ce peu d'honneurs qui lui est rendu. Sans quoi, dit rudement Shakespeare, on n'eût jeté sur elle que des tessons et des cailloux.

La musique n'est pas indigne de cette admirable scène. M. Hignard a noté les paroles du prêtre en magnifiques récits. La forme du récit est aujourd'hui l'une des formes de la musique les plus incertaines et les plus discutées. On hésite entre le récitatif à peine accompagné et le récitatif aidé au contraire, commenté par l'orchestre. L'un et l'autre peuvent avoir la même puissance; témoin certains chefs-d'œuvre de Wagner dans un genre, et, dans le genre opposé, certains chefs-d'œuvre de la der-

nière manière de Verdi. On dirait que M. Hignard a deviné ici le récitatif que depuis nous avons trouvé dans *Otello ;* le récitatif soutenu seulement par quelques accords et tirant de lui-même, de notes peu nombreuses, mais scrupuleusement appropriées avec paroles, une force et une beauté d'expression extraordinaires. A ce point de vue, le dialogue de Laerte et du moine est d'un maître. Il en faudrait analyser chaque mesure. A ces mots : *Sur sa tête on respecte ces fleurs, doux attribut de sa virginité*, surtout aux derniers de ces mots, se dessine sur les lèvres du prêtre un pâle sourire de pitié. Mais dans les autres réponses à Laerte, dans cette homélie sur le suicide, quelle froideur, quelle sévérité sans miséricorde ! — Laerte ne demande plus rien. En une phrase exquise il souhaite seulement que des violettes naissent de cette dépouille charmante, et que les fleurs au moins ne la méprisent pas. *Et toi*, s'écrie-t-il avec un sursaut de colère, *Et toi, tu hurleras dans l'Enfer, méchant prêtre, Quant aux anges gardiens ma sœur ressemblera*. L'apostrophe est superbe et s'achève dans un sanglot.

La reine s'avance. Avec son offrande embaumée elle laisse tomber sur le cercueil ces quelques

mots : *Sweets to the sweet!* dont rien ne peut exprimer la suavité, fût-ce la traduction accoutumée : Des fleurs sur une fleur! Adieu, poursuit-elle, charmante fille ! J'espérais te voir l'épouse de mon Hamlet. Je croyais que je jetterais des roses sur ton lit nuptial et non sur ta tombe. — Sachant que le compositeur l'avait traduite, nous avons tout d'abord cherché cette page et nous avons trouvé une élégie adorable, un *lied* d'une mélancolie et d'une élégance suprême, traversé par une ligne d'accompagnement aussi mélodieuse que la mélodie même. *Sweets to the sweet!* La musique seule pouvait rendre la douceur de cet ineffable adieu, et ne pouvait la mieux rendre.

Fermons la partition sur cette dernière fleur trouvée entre ses feuillets déjà jaunis. Hélas! qui sait ce que depuis vingt ans aurait pu écrire l'auteur d'une œuvre où se rencontrent des pages de cette valeur, si on lui avait donné audience, si tous nous n'étions pas trop souvent de ceux qui ont des oreilles et n'entendent point !

# XI

## Musique en mer.

25 août 1888.

*A mon ami le commandant X....*

La saison musicale avait été pauvre. Après *le Roi d'Ys*, le dernier ouvrage annoncé, et le seul acclamé, nous pouvions partir, et nous sommes parti. Parti pour les pays qui, dans ces années maussades, gardent encore la tradition de l'été ; pour les pays où mai, juin sont encore des mois de soleil, où le ciel rit, où la mer chante. Nous avons été sept semaines l'hôte de la mer bleue,

bercé sur ses vagues douces et conduit à ses rives charmantes par l'un des plus beaux entre les navires qui la sillonnent de leur éperon de fer. De ce navire hospitalier nous tairons le nom glorieux. Les marins n'aiment pas qu'on parle d'eux, surtout qu'on écrive d'eux, fût-ce pour leur exprimer sa sympathie et sa reconnaissance. Ceux qui furent pendant près de deux mois nos amis, s'ils lisent ces lignes, sauront bien se reconnaître. Ils verront que, sans les nommer, nous ne les oublions pas, et que, pour être discret, nous ne sommes pas ingrat.

L'homme a plus d'une mémoire : l'oreille a la sienne, comme l'œil, et depuis notre retour nous trouvons plus d'un écho parmi nos souvenirs. Sans parler des voix de la mer elle-même, ni des chansons des eaux, dans la vie de marin que de musique et d'harmonies ! On écoute à bord autant qu'on regarde. Chaque heure, chaque exercice, chaque détail éveille une sensation sonore, et l'on peut tout le long du jour entendre passer le temps. Le matin, on hisse « les couleurs » : deux coups de fusil, une double sonnerie de clairons ; et l'étamine s'envole joyeuse, déployant dans le ciel le pavillon de la patrie.

Les clairons sonnent les repas ; ils sonnent les exercices et les corvées. Ils sonnent quand le canot nous attend pour nous porter à terre ; ils sonnent pour appeler au poste de combat ; ils sonnent pendant les nuits de manœuvre. Le matin, à la messe du dimanche ; le soir, avant la prière, ils sonnent encore, et leur voix de cuivre ajoute à la gaieté du jour, ôte à la mélancolie du soir. La nuit, quand on revient de terre, quelles sonorités encore sur l'étendue des eaux ! De tous les navires à l'ancre on vous hèle au passage ; les cloches de bord « piquent » au loin les heures tardives. Emporté par le canot qui file entre la rade phosphorescente et le ciel étoilé, on entend la chute régulière des avirons et l'éparpillement des gouttes d'eau qui retombent avec ce bruit comparé par Lamartine au bruit des perles dans un bassin d'argent. Remonté à bord, on n'y trouve pas encore l'absolu silence. Comme les *Muezzins* d'Orient et les *Serenos* d'Espagne, les factionnaires s'appellent à travers la nuit. Bon quart tribord ! Bon quart bâbord ! Et le navire s'endort, bercé par les voix traînantes, un peu plaintives, de ceux qui gardent son sommeil.

Tout cela, c'est la musique du navire lui-

même; le langage presque humain de cette machine si vivante, qu'on finit par lui prêter une personnalité presque humaine aussi; de même qu'un vaisseau marche, il semble parfois qu'il chante et qu'une âme fait mouvoir et vibrer son grand corps de fer. Mais, pendant nos semaines de voyage, que de voix se sont jointes à ces voix! Quel surcroît de musique véritable s'est ajouté aux sonorités de chaque jour, aux bruits accoutumés de la vie maritime!

Deux fois surtout la musique du bord, non plus la diane ou le branle-bas, mais l'orchestre militaire, nous a ému, et d'émotions bien différentes.

La première fois, c'était le soir. Il y avait répétition dans la vaste rotonde où s'abritent les plus grosses pièces d'artillerie. La salle, toute lambrissée de fer, était à peine éclairée et très chaude. Les hommes, des mécaniciens pour la plupart, noirs de graisse, de fumée et de charbon, la veste ouverte sur la poitrine, le front en sueur, soufflaient à qui mieux mieux dans les tubes de bois, dans les cylindres de cuivre. Ils déchiffraient, je crois, et ne produisaient qu'un abominable charivari. Derrière les musiciens, on entrevoyait les

canons accroupis dans l'ombre ; les reflets d'une lampe tremblaient sur leur torse énorme et sur leurs reins d'acier. Ils semblaient hurler eux-mêmes, comme des bêtes monstrueuses, ou comme les damnés dans un des cercles de Dante.

La seconde fois au contraire, quelle lumière et quelle gaieté ! Qu'ils jouaient bien, les marins de l'amiral, et par quel beau dimanche, dans le port d'Alger ! Il y avait bal à bord ; on dansait sur le pont, sous un velum fait avec les pavillons de tous les pays du monde, et à travers la tente multicolore on entrevoyait le ciel, dont l'immense pavillon d'azur enveloppait tous les autres. Ces réceptions navales ont un caractère pittoresque et un charme particulier. Le vaisseau avait fait ce jour-là sa toilette mondaine : il avait caché ses canons sous les fleurs, et, de toutes ses armes : revolvers, sabres, fusils, composé des trophées et des ornements de fête. Inoffensif, hospitalier, il accueillait les femmes, les jeunes filles et semblait un lion qui se laisse caresser. Derrière un massif de feuillage, l'orchestre jouait des valses. Touchante musique, que cette musique militaire ! Elle aidait à danser, elle qui sait aider à mourir, et, dans un coin du navire, aussi doux, aussi

pacifique que le navire même, un officier, décoré sur les champs de bataille de la Chine, menait une ronde de petits enfants !

Devant Barcelone encore, à ce rendez-vous des escadres de l'Europe entière, que de musique ! Quand le canon faisait silence, les échos du port et de la rade se renvoyaient les hymnes de toutes les nations : ceux de l'Espagne ou de l'Italie, pimpants et vifs, presque dansants, qui font marcher vite au soleil des bataillons de petits soldats ; celui de l'Angleterre, grave comme un psaume, le psaume de la patrie ; celui de l'Autriche, qui serait le plus beau de tous, si la Russie n'avait le sien. Haydn, on le sait, est l'auteur de l'hymne autrichien ; ce chant est le dernier qu'il ait chanté. Lorsque l'avant-garde de Napoléon entra dans Vienne, « Que Dieu sauve l'Empereur François ! » murmura encore une fois le vieux maître, et il mourut. Quant à l'hymne russe, il est à la mesure de la nation et de la puissance pour lesquelles il prie ; il semble de taille à planer sur tout l'empire des Czars. Nous n'avons entendu nul autre chant avec autant d'émotion, parce qu'à notre émotion se mêlait une espérance. Au milieu de ces cantiques, austères ou joyeux, notre

*Marseillaise* éclatait, éloquente, enflammée, superbe, mais belle d'une beauté un peu farouche. Cet admirable appel aux armes, ce cri sublime d'héroïsme, n'est point l'hymne tranquille et durable d'un peuple. Une grande nation devrait chanter avec plus de recueillement et de sérénité, surtout elle ne devrait jamais changer son chant.

En rade de Barcelone, nous avons encore joui d'autres concerts. Un grand artiste ne dédaignait pas le piano, que dis-je! les pianos du bord, car nous en avions deux : l'un chez le commandant; l'autre, à l'étage inférieur, chez les *midshipmen*. Des deux instruments, qui nous avait donné le meilleur? Une personne qui s'effaroucherait, elle aussi, d'être publiquement remerciée, mais que tous les artistes, pianistes surtout, reconnaîtront, sans qu'on la nomme. Les pianistes! Nous n'oserons plus en médire, tant celui-là nous a charmé. Il jouait, non plus au Conservatoire, pour des centaines d'auditeurs, mais pour un groupe d'officiers, d'amis, dans un petit salon, à l'arrière du navire. Il jouait tout ce que nous demandions, et sous ses doigts, les plus légers et les plus harmonieux qui jamais aient effleuré un clavier, l'ins-

trument chantait d'une voix douce, sans violence et sans dureté.

Parfois, une brusque détonation ébranlait le bâtiment; au-dessus de nous, les canons saluaient quelque prince au passage. L'illustre virtuose s'arrêtait de bonne grâce, et, la salve finie, le menuet de Boccherini ou le prélude de Chopin reprenait, pur, clair comme la voix d'un oiseau qui vient d'échapper au coup de fusil du chasseur.

Les heures charmantes entre toutes étaient celles du soir. Le soir, hélas! nous n'avions plus d'autres artistes que nous-mêmes; mais, dans le calme du crépuscule, dans la solennité de la nuit, comme la musique, sinon le musicien, se faisait écouter! Jamais nous ne l'avons plus profondément sentie, plus tendrement aimée; jamais elle n'a dégagé pour nous d'effluves plus subtils et plus pénétrants. Fille de la douleur! l'appelait Musset. Mais elle est aussi la fille du bonheur, de la jeunesse et de la joie. Elle n'a pas eu sur notre navire de souffrances à consoler; elle n'a été mêlée qu'à des impressions agréables, à de beaux spectacles et à de riantes pensées.

Les soirées musicales se partageaient presque

toujours en deux séances : l'une chez le commandant, l'autre chez les *midshipmen;* le grand chef d'abord; après lui, les plus jeunes de ses officiers. Je le vois encore notre commandant, assis près du piano, vêtu de blanc de la tête aux pieds, les cinq galons d'or brillant au revers de ses manches. Il écoutait bien et comprenait de même, n'étant pas de ces marins qui, dans l'œuvre de Meyerbeer par exemple, n'aiment que le troisième acte de l'*Africaine :* celui du vaisseau. Lui du moins adorait l'acte suivant, le plus beau de tous, et quand nous approchions des terres embaumées, de l'Algérie ou de la Corse, souvent une même mélodie nous est montée aux lèvres : *O Paradis sorti de l'onde!* la romance idéale de Vasco de Gama.

La nuit à peine tombée, je descendais au poste des aspirants. George Sand raconte quelque part qu'un soir à Nohant, dont Liszt et Chopin étaient les hôtes, on porta le piano dans le jardin. Jusqu'au matin, les deux maîtres jouèrent tour à tour, et les rossignols du printemps tantôt s'égosillaient à leur répondre, tantôt se taisaient pour les écouter. Il n'y avait sur notre navire ni virtuoses ni rossignols; mais par les hublots ouverts

entraient toutes les haleines du large et toutes les clartés de la nuit. Là, pas de salle de théâtre, pas de toiles peintes ni de quinquets, pas de public blasé et bavard. L'art et la nature seuls mêlaient autour de nous leurs influences sacrées. Béant, au-dessus du piano, juste à l'arrière du navire, s'ouvrait l'*œil*, grand trou rond qui, les jours de manœuvre ou de combat, livre passage au tube lance-torpilles, mais ne sert, le reste du temps, que de fenêtre principale au poste. Les étoiles traversaient le cercle tour à tour, et la lune venait parfois encadrer son globe d'argent dans l'énorme paupière de cuivre.

Les jeunes gens étaient assis, ou couchés au hasard. Les uns sommeillaient sur les coussins, d'autres fumaient en écoutant ; de quelques hamacs déjà occupés et bercés doucement sortaient des paroles de rêve. Le navire lui-même semblait se taire et ralentir sa marche pour jouir de la musique et de la nuit. Tantôt la poétique mélopée des *Pêcheurs de Perles* s'élevait dans le silence : *Le ciel est bleu! La mer est immobile et claire!* Tantôt c'était cette délicieuse sérénade qui paraît venir du fond des eaux : *Ma bien-aimée est enfermée dans un palais d'or et*

*d'azur!* Le murmure des vagues, comme un applaudissement léger, répondait à ces notes de cristal. On eût dit que les sirènes reconnaissaient une de leurs chansons.

Et quand la nuit s'avançait, nous rentrions dans notre cabine. Pour la regagner, il fallait traverser le faux-pont, à peine éclairé. Les hommes de garde y faisaient des rondes. Couchés sur le dos, un peu ployés par la courbe du hamac, les matelots dormaient à demi nus, et nous nous baissions, pour ne pas heurter du front un bras pendant ou une jambe retombante. Le silence se faisait et l'on n'entendait plus, en passant devant une porte close, que le bourdonnement d'une mandoline : c'était un jeune officier qui veillait encore.

Il y a deux mois de cela :

> Toutes ces choses sont passées
> Comme l'ombre et comme le vent!

La vie accoutumée a repris pour nous, et pour eux. Où sont-ils maintenant ? Notre musique leur manque-t-elle comme nous manque la leur, ou nous ont-ils oublié déjà, nous qui nous souviendrons toujours?

# XII

## Fanny Mendelssohn.

8 septembre 1888.

DANS la *Souris*, de M. Edouard Pailleron, Mlle Bartet disait une parole mélancolique : « Je suis de la race des sœurs. » Un livre récent vient de retracer une nouvelle et sympathique figure appartenant à cette race charmante (1).

Dans l'ombre d'un homme illustre ou éminent s'abrite souvent une sœur : Jacqueline Pascal, Lucile de Chateaubriand Paolina, Leopardi, Eugénie de Guérin, Fanny Mendelssohn. En fait de génie ou de talent, les frères ont toujours la meilleure part et je crois qu'elle ne leur sera

(1) *Fanny Mendelssohn,* d'après les Mémoires de son fils, par M. E. Sergy. 1 vol., chez Fischbacher, 1888.

12

jamais ôtée ; les sœurs ne brillent guère que d'un reflet. Mais, qu'elles nous soient connues par elles-mêmes ou par leurs frères seulement, nous les aimons, ces âmes jumelles, effacées par un périlleux voisinage et aussi par leur propre humilité ; ces compagnes dévouées et modestes, qui toujours sont à la même peine sans être toujours au même honneur, et qui jusqu'à la mort, parfois après la mort de leurs frères, servent une gloire chérie, sans prétendre la partager.

Fanny Mendelssohn fut au nombre de ces sœurs. Mais elle n'eut pas la destinée d'Eugénie de Guérin. Chateaubriand bâillait sa vie ; la sœur de Maurice, avec plus de raison, aurait pu dire qu'elle pleurait la sienne. Elle vécut presque seule, presque pauvre, et loin ; sans lâcheté, sans révolte, mais si profondément malheureuse que son journal ressemble à un bréviaire de douleurs. Fanny ne connut point le malheur, ou n'en reçut que les atteintes communes. Morte jeune, elle mourut du moins avant son frère. Sa vie ne s'écoula ni dans la solitude, ni dans le dénuement matériel et moral. Elle eut toutes les joies de l'affection et de l'amour ; elle eut du talent et de la fortune. La riche demeure des Mendelssohn

à Berlin, leur cercle artistique et littéraire, ne ressemblait guère au pauvre castelet du Cayla.

Plus heureuse qu'Eugénie, Fanny ne fut pas moins tendre, et Félix ne fut pas moins aimé que Maurice. « Hélas ! lisons-nous dans une lettre de Fanny, *lui* parti, tout sera assombri dans ce monde. » Comme Eugénie encore, Fanny avait reçu sa part des merveilleuses facultés de son frère ; et, la première par l'âge, peut-être n'eût-il tenu qu'à elle de ne pas être la seconde par le talent. Sa mère trouvait déjà, lorsqu'elle vint au monde, que ses doigts semblaient faits pour jouer les fugues de Bach, et Félix disait d'elle plus tard :

« Elle est de ceux qui ont su deviner l'intention du Bon Dieu lorsqu'il a créé la musique. »

Fanny reçut une éducation musicale complète. Enfant, elle travailla d'abord avec sa mère, puis avec le professeur Zelter, dont la franchise bourrue était proverbiale. C'est lui qui, écoutant un jour chanter une jeune femme, lui cria tout à coup :

« N'ouvrez pas la bouche si grande ! »

Et comme la chanteuse, décontenancée, fondait en larmes, le brave homme de lui dire, pour la rassurer :

« Ne pleurez pas, chère enfant ; je ne songeais pas à mal. Mais, quand on est affligé d'un extérieur tel que le vôtre, c'est une maladresse d'ouvrir la bouche comme vous l'avez fait. »

Cherubini était un peu de la même école. Le jour où le père d'Adolphe Adam voulut lui faire entendre son fils, un petit prodige, le vieux maître n'accueillit-il pas l'enfant avec ces seules paroles : « Il est fameusement laid ! »

Autant Abraham Mendelssohn favorisa la vocation musicale de son fils, autant il contraria celle de sa fille. Il estimait qu'une femme ne doit pas songer à la gloire et que le génie n'est point du tout son affaire. Il écrivait à Fanny, alors âgée de quatorze ans :

« La musique deviendra peut-être pour lui (Félix) une profession ; pour toi, elle restera un art d'agrément ; tu ne saurais la considérer comme le but de ta vie et de tes aspirations. Il est permis à Félix d'avoir l'ambition de faire connaître son talent, dont le succès importe à l'avenir. Mais toi, mon enfant, renonce à des triomphes qui ne conviennent pas à ton sexe et cède la place à ton frère. »

Et ailleurs :

« Je suis content de toi sur tous les points essentiels. Tu es bonne, et, si petit que soit le mot, il signifie beaucoup. Mais il est nécessaire de te perfectionner encore, surtout de mieux comprendre ta vocation de femme et de ménagère, la *seule* à laquelle tu sois appelée... Soumets-toi à ce sacrifice dès aujourd'hui et le plus joyeusement possible. »

La jeune fille se soumit : sans lutte, — on ne luttait pas avec la volonté paternelle d'Abraham Mendelssohn, — et même sans regrets apparents. Elle continua d'étudier, de composer pour elle, pour sa famille et ses amis ; pour son frère aussi : car Félix a quelquefois publié au milieu de ses œuvres à lui des romances sans paroles ou des *lieder* de sa sœur. Lui-même d'ailleurs partageait les idées de son père.

« Fanny, écrit-il quelque part, ne me semble pas appelée à être compositeur. Elle n'en aurait ni le goût ni la mission ; elle est trop femme dans la meilleure acception du mot : elle songe à ses devoirs de mère et d'épouse avant de se préoccuper du public, du succès, je dirai de la musique même. Les tracas inséparables de la vie d'artiste ou de compositeur ne feraient que

troubler son existence paisible ; je ne saurais les approuver. Mais je répète que si Fanny veut les affronter, pour vous complaire ou par envie personnelle, je lui rendrai tous les services qui dépendent de moi; seulement je ne l'encouragerai jamais dans cette voie. »

On aime à croire que les conseils de Félix étaient parfaitement désintéressés; que de la carrière artistique il sentait pour une femme les périls et les épreuves. Une femme n'a-t-elle pas défini la gloire, qu'elle connaissait bien, le deuil éclatant du bonheur ? Peut-être valait-il mieux que Fanny Mendelssohn se contentât de comprendre sans créer. Peut-être au prix de son bonheur, qui fut réel, et de quelque durée, n'eût-elle acheté qu'une ombre passagère et l'écho seulement de la renommée fraternelle. A des avis que ne dictait pas la jalousie, elle se soumit sans plainte ni soupçons. Elle ne composa guère que par passe-temps, et sans penser au public. En 1846, un an avant sa mort, elle se décida pour la première fois à publier un recueil de ses œuvres. Félix alors l'y encouragea, mais du bout des lèvres seulement, et somme toute, il ne nous reste rien, ou presque rien de la jeune femme.

Rien en musique ; mais, comme son journal et ses lettres nous l'ont gardée charmante ! comme elle était bien la fille et la sœur de ces Mendelssohn, qui du génie allemand avaient toutes les qualités et pas un défaut : intelligence, sensibilité, poésie, imagination et bon sens ; lumineuse clarté de l'esprit et chaude tendresse du cœur ; profondeur sans obscurité, fantaisie sans désordre. Fanny dit quelque part de son père :

« Ce qui le caractérisait, c'est le parfait équilibre de ses facultés. Cette harmonie donnait à son caractère une grande rectitude, et il en résultait un accord constant entre le sentiment et la raison. »

Ils étaient tous ainsi ; leur devise à tous aurait pu être l'un de ces mots : accord, harmonie, équilibre.

Leur devise ! et celle du talent de Félix.

« C'est un précieux, un divin jeune homme, écrivait Gœthe à M$^{me}$ Mendelssohn la mère. Ne tardez pas à me le renvoyer, afin que mon âme se délasse en l'écoutant. »

Ce jeune fils d'Israël ressemblait au jeune David ; les soucis et les sombres rêves s'enfuyaient devant sa harpe d'or. Son génie était de ceux qui

apaisent, parce qu'ils possèdent la paix; son inspiration fut presque toujours sereine. Au fond, Mendelssohn n'est pas un passionné ; sa musique n'a pas de tempêtes ; elle n'écume qu'à la surface. Mendelssohn émeut souvent, mais ne trouble pas, comme Schumann, par exemple. Chez lui, jamais rien d'âpre ni de douloureux, rien de malsain, rien de maladif même, fût-ce dans ces *Romances sans paroles* auxquelles les éditeurs pourtant n'ont pas ménagé les titres à effet. Ecoutez le premier *allegro* de la *Symphonie écossaise*, l'*allegro agitato* de la *Symphonie-Cantate* ou celui du *Songe d'une nuit d'été ;* tous les trois chantent la mélancolie, et non le désespoir. L'ouverture de *Ruy Blas*, malgré la passion qui l'anime, est moins déchaînée que celle de *Manfred*, de Schumann. — En regard de ces pages, les plus émues du maître, que de pages parfaitement paisibles : l'ouverture transparente de la *Grotte de Fingal*, le nocturne, le duo avec chœurs et le délicieux dénouement du *Songe !* Et à la base du monument, ces deux partitions sacrées : *Paulus* et *Elie*, que nous ignorons en France, deux chefs-d'œuvre de paix et de majesté ! Les abonnés du Conservatoire se rap-

pellent peut-être le chœur des disciples dans *Paulus*, après le supplice de saint Etienne. Ils peuvent se souvenir aussi de l'air d'*Elie* que chantait admirablement M. Bouhy: *J'ai trop vécu! Seigneur, retirez-moi du monde!* de cette page qu'une seule page littéraire égale: le *Moïse* d'Alfred de Vigny.

Rien, fût-ce la musique, chez Fanny comme chez Félix, ne rompait cet équilibre. Toutes les jouissances du cœur et de l'esprit se partageaient leurs facultés, aucune ne les absorbait. Fanny comprenait tout; elle s'enthousiasmait pour les grandes choses et s'intéressait aux petites; rien en lui était étranger ou indifférent. Autant que les beautés de la nature et de l'art, elle sentait les charmes du foyer et la poésie de la vie domestique. L'artiste s'effaçait avec simplicité devant la mère de famille ou la ménagère. Elle ne manquait à aucun de ses devoirs, elle ne dédaignait aucun de ses goûts, même des plus humbles. Dans une même journée elle dirigeait un orchestre chez elle et faisait des confitures. Elle quittait son piano pour revoir un mémoire de menuisier, et donnait dans une lettre à sa sœur des détails de musique et des recettes de cuisine; tout cela sans

fausse simplicité, car rien n'était plus étranger à cette nature essentiellement vraie que l'affectation et ce qu'on appelle la pose.

A toutes les qualités allemandes, Félix et Fanny en joignaient d'exotiques: par exemple l'esprit; témoin ce passage d'une lettre de Fanny :

« Avant de quitter Naples, nous sommes allés au théâtre voir la *Vestale*, de Mercadante... L'opéra terminé, nous allions nous retirer, quand Guillaume se rappela que le corps de ballet, à Naples, porte des pantalons bleus. Nous sommes restés en l'honneur desdits pantalons, contre lesquels les danseuses se sont insurgées au début.

L'innovation est d'ailleurs ingénieuse : car elle constitue un remède infaillible contre la volupté, tant l'effet est hideux. »

Ne trouvez-vous pas très peu berlinois ce « remède contre la volupté » ? Et ce trait encore, au retour d'un voyage :

« Nous allons poursuivre notre route sans autre arrêt... Nous craignons d'être accueillis par des exclamations du genre de celle de cette bonne M^me^ D..., revoyant son fils : « Mais, « Michel, sais-tu bien que tu es devenu affreux! »

Enfin attendrait-on d'une Allemande cette appréciation sur Ingres :

« Ingres est décidément le plus ennuyeux des Français, ce qui revient à dire que pour un Hollandais il serait encore spirituel. »

Les Mendelssohn ne gagnaient pas que de l'esprit en voyage. Les lettres d'Italie sont parmi les plus intéressantes que Fanny ait écrites. Elle alla deux fois dans ce pays qu'elle adorait, qu'ils adoraient tous, et d'où ils ne revenaient qu'avec tristesse.

Les Mendelssohn, ou plutôt les Hensel (Fanny et son mari) menaient un peu là-bas, plus sage toutefois et plus allemande, la vie qu'y mena un instant, avant ses longs malheurs, la charmante famille de La Ferronnays. — Au plus fort de leur enthousiasme, ils conservent encore l'équilibre accoutumé :

« Rassurez-vous, écrivait Fanny ; nous ne sommes ni excités ni énervés. »

Mais comme la jeune femme jouissait de la nature et des arts ! Elle pleura d'admiration lorsqu'elle aperçut Venise pour la première fois.

« Le Titien, dit-elle, est certainement une des créations les plus réussies du Bon Dieu, et quand

le Titien et le Bon Dieu se mettent en frais, c'est la chose du monde la plus admirable. »

Dans la correspondance de Rome, elle parle beaucoup des pensionnaires qui habitaient alors notre Académie, entre autres de Gounod : « Un auditeur tel que lui est une bonne fortune. » Et ailleurs: « Il est d'une expansion extraordinaire. » — Déjà !

« Notre musique allemande produit sur lui l'effet d'une bombe qui éclaterait dans une maison... Elle le trouble et le rend à moitié fou.. Pour la clôture, j'exécute la sonate en *ut majeur* de Beethoven. Gounod en était comme fou d'enthousiasme et finit par crier : Beethoven est un polisson ! Sur quoi ses amis, jugeant qu'il était temps de le mettre au lit, l'emmenèrent. »

Les Hensel, Gounod et quelques jeunes gens formaient à Rome une bande joyeuse. On faisait des excursions, on dînait dans le jardin de la Villa Médicis, et parfois on y transportait le piano. Ingres était radieux ; il jouait du violon, accompagné par Fanny. Par les belles nuit d'été, on se rendait au Colisée, et Gounod montait sur un acacia, dont il secouait sur ses amis les fleurs embaumées. Le maître nous disait un jour qu'il

avait trouvé dans les ruines du Colisée, au clair de lune, la première phrase du duo de *Faust: Laisse-moi contempler ton visage!* Peut-être est-ce par une de ces nuits d'autrefois.

En saluant l'Italie, Fanny avait pleuré de joie; elle pleura de chagrin en lui disant adieu.

« O ma belle Italie! s'écriait-elle, que je suis devenue riche, grâce à toi! Quels trésors incomparables j'emporte d'ici dans mon cœur!... Aucune symphonie ne peut remplacer le ciel bleu, et nulle voix humaine celle de la mer. Naples est bien le plus brillant air de bravoure que le Bon Dieu ait composé, et Pompéi son plus beau *Requiem.* »

Après ce premier voyage qui avait eu lieu en 1840, les Hensel en firent un second en 1845, mais plus triste, pour aller soigner la sœur de Fanny, Rebecca, malade à Florence. Ils la ramenèrent, guérie, à Berlin, où Fanny vécut encore deux ans, tranquille et heureuse.

Mais, le 17 mai 1847, la jeune femme dirigeait la répétition d'un des concerts qui avaient lieu chez elle chaque dimanche; elle était assise au piano, quand elle se sentit subitement indisposée. Elle fut prise d'une syncope et mourut

dans la nuit; elle n'avait pas quarante-deux ans.

Six mois seulement après elle, Félix mourait à son tour, à l'âge de trente-huit ans. Ces deux âmes vraiment sœurs ne furent pas longtemps séparées. Le jeune maître eut hâte d'aller rejoindre celle qui aurait pu dire de son frère ce qu'Eugénie de Guérin disait du sien : Il a été la gloire et la joie de mon cœur !

## XIII

Théatre de l'Odéon : *Athalie*, avec la musique de Mendelssohn.

Octobre 1888.

Je m'aperçus, dit Racine, dans la préface d'*Esther*, la première de ses tragédies avec chœurs, « qu'en travaillant sur le plan qu'on m'avait
« donné j'exécutais en quelque sorte un dessein
« qui m'avait souvent passé dans l'esprit, qui
« était de lier, comme dans les tragédies an-
« ciennes, le chœur et le chant avec l'action, et
« d'employer à chanter les louanges du vrai
« Dieu cette partie du chœur que les païens em-
« ployaient à chanter les louanges de leurs
« fausses divinités.

« Quelques personnes, dit-il encore, parlant
« cette fois d'*Athalie*, ont trouvé la musique du

« dernier chœur un peu longue, quoique très « belle. »

Voilà bien la double impression que nous a laissée, à cette dernière reprise comme il y a quelques années, la partition de Mendelssohn : les louanges du vrai Dieu ; une musique très belle, mais encore plus longue.

On connaît la scène religieuse de *Joseph*, où les jeunes filles israélites viennent chanter avec simplicité ce quatrain :

> L'épouse sensible et féconde,
> La vierge ignorant sa beauté,
> Doivent au Créateur du monde
> L'amour et la maternité.

Le cantique est très beau. Qu'on imagine un cantique pareil ou du moins analogue, repris de demi-heure en demi-heure, et l'on aura idée de la musique d'*Athalie*.

Récités seulement, ces chœurs ralentissent déjà l'action ; chantés, ils la paralysent, et l'action d'*Athalie* est assez intéressante, assez rapide aussi, pour qu'on regrette et qu'on s'irrite de la voir entraver. L'impression dramatique souffre de ces interruptions périodiques et de ces monotones oraisons. On voudrait séparer de cette pièce

de théâtre cette musique d'oratorio, alléger le chef-d'œuvre littéraire des hors-d'œuvre musicaux.

Oui, hors-d'œuvres, et rien de plus : chœurs nobles, harmonieux, écrits dans un style pur, dans un sentiment religieux, où se rencontrent des pages charmantes ou vigoureuses, où se retrouve mainte et mainte fois la grave piété de l'auteur d'*Elie* et de *Paulus;* mais en somme musique accessoire, qui ne tient ni à l'action ni aux personnages. Dans un tout autre genre, la musique du *Songe d'une nuit d'été* se rattache beaucoup plus à la comédie de Shakespeare que la musique d'*Athalie* à la tragédie de Racine ; l'une est bien plus féerique que l'autre n'est biblique. L'*Egmont* de Beethoven, le *Struensée* de Meyerbeer, et, de nos jours, les *Erynnies* de M. Massenet et surtout le chef-d'œuvre du genre, *l'Arlésienne*, de Bizet, sont des partitions autrement théâtrales, autrement inhérentes aux drames qu'elles accompagnent et qu'elles complètent.

A l'action, disions-nous, comme aux personnages, la musique d'*Athalie* demeure étrangère. De l'action, de cette conspiration politique ourdie au fond d'un temple par un prêtre, quelle trace ? On nous citera l'ouverture ; et, au début d'un

petit volume consacré à Mendelssohn par Ferdinand Hiller, le traducteur, M. Félix Grenier, a analysé les intentions du musicien dans ce morceau. M. Grenier parle judicieusement des « religieux et dramatiques accords des trombones commençant l'ouverture et appelant le personnel du temple à la prière ; du chant des lévites demandant au ciel la victoire. » Voici maintenant « l'appel des trompettes annonçant le combat ; cette mêlée si tourmentée dans laquelle on entend retentir, au milieu de la lutte, la prière des lévites soutenant le courage de leurs frères ; des traits en imitation, rapides et heurtés, représentant assez exactement ces épisodes que les peintres de bataille aiment à placer au second plan de leurs toiles ; la prière du commencement, éclatant à la fin en un hymne de triomphe, hymne s'élevant vers les cieux, porté par les accords des harpes de Sion. » — Oui, tout cela se trouve dans l'ouverture d'*Athalie*, mais indiqué d'un trait un peu faible, par des couleurs un peu pâles. Partout l'élégance et la mélancolie, plutôt que la vigueur et la haine. La phrase qui représente la prière des lévites est charmante, mais rien de plus. Même quand elle revient dans l'*allegro* de l'ou-

verture, elle ne dépasse pas le ton de cette passion tempérée, qui le plus souvent anime la musique de Mendelssohn. On voudrait, au seuil de la puissante tragédie, quelque chose de plus grandiose et de plus âpre, par exemple l'ouverture de *Coriolan* de Beethoven. L'ouverture de Mendelssohn est belle, sans être tout à fait, selon nous, l'ouverture d'*Athalie*.

Nous en dirons autant de la marche des prêtres, plutôt pompeuse que guerrière, et rappelant à la fois, précisément par ce caractère de fête, la marche nuptiale du *Songe* et l'entr'acte, nuptial aussi, de *Lohengrin*.

Pas plus que l'action, les caractères d'*Athalie* n'ont été traités par le musicien, et c'est dommage encore. Mendelssohn, volontairement, je le sais, s'est borné à une musique seulement lyrique, et, comme certaine éloquence, purement démonstrative : à d'harmonieux développements sur la gloire et la puissance de Dieu.

Il est vrai que Dieu est au fond le principal, on pourrait presque dire le seul personnage d'*Athalie*; et de ce chef il serait permis de soutenir que le musicien a compris l'intention du poète. Oui ; mais le Dieu de la tragédie est un Dieu agissant,

qui prépare les événements et les précipite, un Dieu qui mène l'action et les personnages, inspirant ceux qu'il veut sauver, aveuglant ceux qu'il veut perdre. Au contraire le Dieu des chœurs de Mendelssohn est un Dieu pour ainsi dire passif, qu'on adore, qu'on invoque, mais qui n'intervient pas.

Et ce Dieu même, est-ce bien le Dieu des Juifs, le Dieu de l'ancienne loi, le terrible Jéhovah (disons Iahvé par égard pour M. Renan), implacable dans ses colères et dans ses vengeances ? Non ; dans l'ouverture et ailleurs nous ne trouvons ni ce Dieu ni son ministre. Je voudrais le sentir invisible et présent partout, le Dieu des combats et de l'arche flamboyante ; je voudrais le reconnaître chez Mendelssohn, le fanatique Joad de Racine. Quels miracles il rappelle au tiède Abner ! De quels bienfaits sanglants il remercie l'Éternel :

> Des tyrans d'Israël les célèbres disgrâces
> Et Dieu trouvé fidèle en toutes ses menaces;
> L'impie Achab détruit, et de son sang trempé
> Le champ que par le meurtre il avait usurpé !
> Près de ce champ fatal Jézabel immolée,
> Sous les pieds des chevaux cette reine foulée;
> Dans son sang inhumain les chiens désaltérés,
> Et de son corps hideux les membres déchirés.

C'est cette dureté, cette cruauté de la religion et du pontife d'Israël qui manquent à la musique d'*Athalie*.

La couleur locale lui manque aussi. Elle est religieuse, mais vaguement ; elle n'est pas hébraïque ; on pourrait la chanter dans une église catholique, surtout dans un temple protestant : car Mendelssohn, commettant un anachronisme qui ressemble à un contre-sens artistique, a fait accompagner la prophétie du troisième acte par le choral de Luther. Bien qu'il soit difficile à la musique d'exprimer les nuances d'un sentiment général, le sentiment religieux ou tout autre, il eût fallu tâcher de caractériser cette scène essentiellement juive autrement que par un hymne protestant. Cet hymne, je le sais, est une inspiration très religieuse ; il a même quelque chose de robuste, d'assuré, qui ne messiérait pas à l'expression musicale de la foi israélite, si nous ne savions pas que c'est l'hymne de Luther. Mais nous le savons, et dès lors nous ne pouvons l'entendre dans le temple de Salomon sans l'y trouver déplacé. Luther et Joad, ces deux noms jurent ensemble dans notre souvenir. Sans compter que le grand prêtre, parlant de la « Jérusalem nou-

velle », désigne l'Eglise catholique et non l'Église réformée ; il y a donc double dissonance entre la musique et la poésie.

Au moins, qu'on ne nous accuse pas d'avoir laissé échapper les pages belles ou gracieuses de la partition, le chœur mystérieux: *O mont de Sinaï ;* plus loin, une charmante effusion mélodique: *O bienheureux mille fois.* La strophe célèbre: *De tous ces vains plaisirs où leur âme se plonge*, est parmi les meilleures inspirations de l'ouvrage. Elle exprime à merveille la compassion, la charité de jeunes âmes innocentes pour les âmes perverses, avec une sorte d'étonnement douloureux devant le mal. Enfin le bijou de la partition est le petit trio de femmes : *D'un cœur qui t'aime.* Il ressemble et fait un délicieux pendant au duo de Gounod écrit sur les mêmes paroles. Ce doux cantique convient bien à Éliacin, à des enfants consacrés, élevés dans l'ombre du sanctuaire. On y sent le souffle léger, le parfum de la vie intérieure, un souvenir, non pas du Livre des Rois, mais de saint François de Sales ou de l'*Imitation*.

Mendelssohn avait commencé par composer pour *Athalie* les chœurs seulement avec accom-

pagnement de piano ; plus tard il y ajouta l'ouverture, la marche des prêtres et les mélodrames de la prophétie, et il orchestra la partition. Mais tous ces intermèdes réunis, malgré la valeur intrinsèque de quelques-uns d'entre eux, ne feront jamais un drame musical, et, tout bien examiné, l'œuvre du compositeur gâte, plutôt qu'elle ne l'embellit, le chef-d'œuvre du poète.

L'exécution d'*Athalie* par l'orchestre de M. Lamoureux est de tout point excellente. Partout où l'on trouve M. Lamoureux, on trouve la discipline, la conscience, le soin, la puissance des ensembles et la netteté des détails. Cet orchestre fait ressortir avec précision les moindres finesses et les plus légers reliefs de l'instrumentation de Mendelssohn. Les chœurs chantent bien, avec entrain, avec nuances, et une demoiselle très grande, très brune, Mlle de Montalant, je crois, célèbre d'une voix timbrée et vibrante la gloire de Iahvé.

## XIV

Encore M. Tschaikowsky. — Musique de piano et *Lieder*.

Il y a quelques mois, en prenant congé de M. Tschaikowsky, nous lui disions non pas adieu, mais au revoir. Nous venons de le retrouver, de faire avec lui plus ample, ou mieux plus familière connaissance, grâce à quelques-unes de ses pièces pour piano seul et à quelques-uns de ses *lieder*.

Le musicien russe était trop répandu cet hiver dans le monde parisien, fêté dans trop de salons ; on se pressait trop autour de lui, pour pouvoir jouir de ses œuvres délicates, faites non pour les grandes salles et les réunions nombreuses et bavardes, mais pour le recueillement de l'intimité,

presque pour les rêveries de la solitude. C'est trop de cent personnes, c'est trop même de dix pour écouter une sonate ou une chanson.

Nous avons lu et relu avec le plus grand plaisir les pièces pour piano et les *lieder* de M. Tschaikowsky. Il y a là beaucoup de talent. Au piano comme à l'orchestre, M. Tschaikowsky n'est peut-être pas aussi russe qu'on pouvait s'y attendre. L'élément slave ne domine pas en lui, bien qu'il paraisse de temps en temps. Le fond de la nature du musicien est plutôt allemand, et M. Tschaikowsky se rapproche moins de Chopin que de Schumann. Chez lui la forme, autant que le fond, est allemande. Il écrit très bien, d'un style original, élégant et ferme. Il a plus de précision que Chopin et que Schumann ; il est moins pianiste que l'un et plus symphoniste que l'un et l'autre. Il ne fait pas comme Chopin étalage inutile de virtuosité ; il ne coquette pas avec l'idée, il n'enguirlande pas la mélodie des ornements, des fioritures qui trop souvent affadissent et efféminent le style du maître polonais.

Si M. Tschaikowsky rappelle Schumann, ce n'est pas qu'il l'imite ; chez lui pas de ces réminiscences formelles qui ressemblent à des copies.

Une ressemblance plus vague et plus générale rapproche deux esprits qui sont un peu de même race et de même famille. Deux musiciens d'ailleurs, plus facilement que deux écrivains, peuvent se ressembler en gardant une certaine originalité respective. En musique plus qu'en littérature les moyens sont nombreux de varier soit par le rythme, soit par l'harmonie, l'expression de pensées analogues, fût-ce de la même pensée.

Comme celle de Schumann, la musique de M. Tschaikowsky est le plus souvent triste, mais d'une tristesse moins sombre et moins violente.

Et puis M. Tschaikowsky a été préservé des défauts de Schumann, du vague, de la longueur, par les qualités classiques que nous signalions déjà dans ses œuvres d'orchestre et que nous retrouvons encore plus marquées dans ses œuvres de piano. Aux pièces pour piano nous ne ferons même plus les reproches que nous adressions aux pièces orchestrales, notamment au poème symphonique de *Françoise de Rimini*. Ici les dimensions sont modérées et les proportions justes. Claires, nettes, les idées se développent avec richesse, mais non avec surabondance; elles marchent, parfois avec des détours ingénieux et

de charmants caprices, mais sûres de retrouver la route dont elles s'écartent sans s'égarer.

Il y a dans cet œuvre de piano de petits chefs-d'œuvre de concision, par exemple la *Polka de salon*, op. 9, n° 2, preste, dégagée, sans une note inutile. L'*Humoreske*, op. 10, n° 2, est écrite pour ainsi dire à l'emporte-pièce. Elle a de plus une couleur spéciale, le rythme et la mélodie d'une chanson populaire. Le *Scherzo*, op. 2, n° 2, et le *Chant sans paroles* qui vient après sont deux bijoux. J'aime surtout au milieu du *Scherzo* quelques pages mélancoliques écrites dans une tonalité charmante où le piano peut arriver presque à des effets d'orchestre. Le *Chant sans paroles* est original, d'une finesse et d'une grâce achevée. Il faudrait encore citer bien des pages : la *Valse-Scherzo*, op. 7, écrite dans la bonne manière de Chopin ; la *Rêverie du soir*, op. 19, n° 1 ; enfin une *Mazurka*, op. 21, n° 3, la troisième de six pièces différentes composées sur un seul thème. Tout cela est à lire, et à relire : car la musique de M. Tschaikowsky, presque toujours très difficile, gagne à être étudiée avec soin, comme elle est écrite.

Quant aux *lieder* du musicien russe, on retrouve

en eux les grandes et belles traditions du *lied* allemand, celui de Schubert et surtout celui de Schumann.

On peut les diviser, comme ceux des maîtres allemands, en deux catégories : les simples mélodies, chants de tristesse, de joie, de prière ou d'amour, et les scènes ou récits, qui forment pour ainsi dire de petits drames. Dans tous apparaît l'un des signes les plus caractéristiques de la musique vocale moderne, musique de théâtre ou simple musique de chant; ce signe est l'importance, l'intérêt donné à l'accompagnement d'orchestre ou de piano.

Prenons au hasard un *lied* de M. Tschaikowsky, l'un des plus simples :

> Vous ignorez qui j'ose aimer, dois-je le dire?
> Non, je ne puis vous la nommer pour un empire.

Eh mais! c'est la chanson de Fortunio! Elle-même, traduite en russe d'abord, puis en allemand, et retraduite en français. Elle a bien souffert de toutes ces traductions, la pauvre petite chanson d'amour. Il y a surtout un vers pénible pour les fervents d'Alfred de Musset, dont nous sommes :

> Nous la comparerons aux blés, car elle est blonde!

Enfin ! — Ce n'est plus du Musset, voilà tout ; — ce n'est pas non plus de l'Offenbach. Le temps est passé des romances à couplets pareils. Elle était cependant bien jolie, la chanson de Fortunio, ce *Voi che sapete* d'Offenbach, avec son accompagnement tout uni ; sa mélodie simple et juvénile, presque enfantine encore, glissait doucement sur des notes d'abord timides et comme étonnées ; puis la seconde strophe prenait un petit air hardi, chevaleresque, et la dernière s'achevait, attendrie, dans un soupir d'amour.

Tout autre est le *lied* de M. Tschaikowsky. Dès le début de la ritournelle, des syncopes ; une mélodie gracieuse, mais un peu incertaine et flottante ; d'ingénieuses réponses de l'accompagnement au chant ; puis un éclat de passion peut-être trop vif, et des réticences, des suspensions ; mille nuances délicates, une cadence finale charmante, mais trop de recherche et trop peu de naïveté. Si j'étais Fortunio et si je dînais chez Maître André avec Jacqueline, c'est, je crois, la chanson d'Offenbach que je chanterais.

Voici deux *lieder* très pathétiques et très beaux : le premier, imité de Henri Heine, s'appelle *Pourquoi ?*

« Pourquoi les roses sont-elles si pâles, dis-moi, ma bien-aimée, pourquoi ?

« Pourquoi l'alouette chante-t-elle d'une voix si mélancolique dans l'air ? Pourquoi s'exhale-t-il des bosquets de jasmin une odeur funéraire ?

« Pourquoi le soleil éclaire-t-il les prairies d'une lueur si chagrine et si froide ? Pourquoi toute la terre est-elle grise et morne comme une tombe ?

« Pourquoi suis-je moi-même si malade et si triste, ma chère bien-aimée ? dis-le moi, chère bien-aimée de mon cœur, pourquoi m'as-tu abandonné ? »

Voilà la traduction de la poésie originale de Heine. Le musicien en a conservé sinon les mots, du moins l'idée. Il en a conservé surtout et même accentué le mouvement. La gradation des paroles appelait naturellement une gradation musicale. Un *crescendo* était tout indiqué ; M. Tschaikowsky l'a bien compris. Ce *lied* commence très doucement. Les questions se posent d'abord avec étonnement, avec mélancolie, sur un accompagnement qui tremble tout bas ! Bientôt elles se succèdent plus pressées et quelques notes syncopées ajoutent à leur inquiétude. Puis elles se précipi-

tent avec une hâte fiévreuse; le piano, j'allais dire l'orchestre, semble interroger lui-même avec âpreté. Le mouvement s'accélère, les harmonies se resserrent et les saccades des triolets redoublent de violence. Ce n'est plus la nature qu'interroge cette voix maintenant tonnante, c'est la bien-aimée elle-même, infidèle, ou plutôt insoucieuse. C'est à elle que vont les reproches, presque les malédictions, et comme le fameux *Ich grolle nicht* de Schumann, auquel il ressemble un peu, ce *lied* pathétique s'achève par une explosion de désespoir.

Le lied *Ah ! qui brûla d'amour* est du même genre, et d'une plus grande beauté. Il est écrit sur une poésie célèbre de Gœthe : la plainte de Mignon, souvent mise en musique, notamment par Beethoven, par Schumann et, de nos jours, par M. Ambroise Thomas. Ici, de tous les musiciens, M. Tschaikowsky a peut-être réussi le mieux. Sur un accompagnement d'accords syncopés, de basses qui descendent sonores et profondes, il a étalé une large mélodie, qui se déroule avec majesté. Contre le chant vient de temps en temps frapper une même note, qui retentit à travers les harmonies changeantes

comme une éternelle plainte. Elle semble porter le *lied* entier et tout ce fardeau de douleur. Soudain cette douleur s'exaspère ; elle s'échappe hors du cercle mélodique où elle s'enfermait; stridentes et serrées, les syncopes de l'accompagnement se hâtent et montent, mais pour retomber presque aussitôt. La note fatale tinte encore, et la mélodie descend et disparaît dans les notes basses comme dans un abîme de tristesse.

Ecoutez encore une sombre chanson dont voici le sujet, sinon le texte même : « Ma mère m'a-t-elle enfantée pour une pareille souffrance? Une sorcière m'a-t-elle jeté un charme ? Sans cesse, nuit et jour, je pleure comme un enfant; mes compagnes viennent me consoler, mais nul ne peut me secourir. Hélas ! pour les batailles sanglantes il est parti, lui, tout mon désir ! Il est parti, me laissant seule avec mes larmes ! Devant l'image de la divine Mère tous les cierges brûlent; le mien seul se consume et s'éteint tout de suite, pareil à mon pauvre cœur.

Dehors, c'est l'automne ; les feuilles tombent ; la tempête hurle. A ma fenêtre frappe un corbeau ; messager de bonheur, car son croassement semble me dire: Tu n'as plus longtemps à

pleurer. — Ma mère m'a-t-elle enfantée pour une pareille souffrance ? Ma mère ne m'a-t-elle enfantée que pour les larmes ? » Comment donner avec des mots l'idée de la musique écrite par le compositeur pour cette poésie ? C'est une espèce de mazurka sinistre, à l'allure rapide, avec quelque chose d'emporté et de farouche ; on dirait le chant d'amour et de misère d'une fille de Bohême. L'accompagnement est toujours intéressant ; on croit parfois y surprendre des effets et des timbres d'orchestre. Il suffit de quelques mesures, de quelques accents rythmiques et d'une modulation inattendue pour varier les ombres qui passent sur cette lugubre chanson.

*Le Collier* est un récit dramatique. « Quand je partis avec les Cosaques, Anna me dit : Que Dieu qui voit mes larmes brûlantes et mon chagrin te ramène ! Je ne te demande qu'une chose : pour le cou blanc de ton Anna rapporte un collier de perles rouges. — Dieu nous donna un brave hetman. Ah ! ce fut une rude chasse ! Le pays fut plein de cris ; l'incendie et les ruines marquèrent le passage des Cosaques... Mais je n'oubliai pas le collier de perles rouges. — Toi, brune fille tartare, c'est Dieu qui t'envoie vers

moi. Laisse-moi prendre tes perles, je n'en vis jamais de pareilles. Je ne descendrai plus de cheval, j'en fais serment devant Dieu, avant de voir au cou de ma belle le collier de perles rouges. A travers le steppe immense court mon brave petit cheval... Au village les gens revenaient du cimetière et la foule me crie : C'est Anna ! Elle n'a plus besoin du collier de perles rouges... Aussitôt le frisson glacé de la mort me traverse ; je mets pied à terre devant l'image sainte. Là seulement je veux t'attacher maintenant, ô collier de perles rouges ! »

On peut analyser ce *lied* comme un petit drame musical. Le jeune homme s'en va, emportant la mélancolique prière de sa fiancée, et sur toute la première page déjà plane un pressentiment, une vague menace de malheur. J'ignore ce que vaut en russe la poésie du *lied ;* mais en allemand elle est émouvante. *Un collier de perles rouges !* Ces mots qui reviennent toujours à la fin d'une même phrase musicale jettent çà et là comme un reflet sanglant. Voici le fracas de la bataille, et soudain au milieu de la mêlée, encore ce collier de pourpre ! Il le tient, le cavalier ; il l'emporte, et des accords terribles, presque fous, hâtent et préci-

pitent sa course. Il arrive, le tumulte redouble, le piano vibre tout entier, et par-dessus les dissonances, les octaves et les syncopes, retentit, hurlée par la foule, l'affreuse nouvelle : « Anna n'a plus besoin du collier de perles rouges ! » — Maintenant, c'est presque le silence. La phrase principale, on peut dire le *leitmotiv* du *lied* revient tristement ; trois accords éveillent un vague écho de *Requiem ;* sous les sanglots haletants du pauvre garçon monte une plainte qu'on voudrait entendre soupirer par des violoncelles, et la voix achève de s'éteindre sur ces mots, qui font image pour la dernière fois : « le collier de perles rouges ! »

Terminons par le plus remarquable de ces chants : une page de la plus grande beauté, égale aux meilleures inspirations de Schumann, la *Prière du soir*. Les paroles françaises valent mieux cette fois que les autres ; les voici :

L'obscure nuit du jour a pris la place,
Le monde dort silencieux !
Comme mon cœur mon âme est toute lasse,
Et ma prière monte aux cieux.

A tout mortel, mon Dieu, je t'en supplie
Donne la paix ! O Tout-Puissant,
Bénis la couche où le malheur s'oublie
Et le berceau de l'innocent.

Pardonne au mal; de la haineuse envie
Jusqu'à l'aurore éteins les feux;
Et que chacun, qui souffre dans la vie,
En songe au moins se sente heureux!

Le chant commence mystérieusement ; d'obscurs accords se traînent, enveloppant la voix d'harmonies étranges, donnant par des modulations inattendues et pourtant naturelles l'impression et la vague inquiédude du soir. Ce vers surtout : *Et ma prière monte aux cieux*, est noté avec une délicatesse adorable. Elle monte en effet, cette prière, à travers un accompagnement qui tremble, qui flotte comme les brumes du crépuscule. Elle monte d'abord timide, implorant tout bas quelque répit à toutes les misères de la terre. Et puis elle s'anime, les accords sonnent plus puissants et plus nourris, une immense pitié, un immense amour envahissent cette âme en proie à l'épouvante de la douleur humaine, et qui supplie pour toutes les âmes. Elle crie vers Dieu, elle lui jette le recours déchirant de l'humanité. Je connais peu d'appels aussi pathétiques à la miséricorde infinie, peu d'éclats aussi éloquents d'une aussi ardente charité. — L'humanité ne souffre sans doute pas plus aujour-

d'hui que naguère; mais elle sent plus profondément sa souffrance. Il y a cinquante ans, dans un air demeuré célèbre, Masaniello n'invoquait pas avec une telle détresse « du pauvre le seul ami fidèle, » le sommeil, cette trêve nocturne à la vie. Le chant d'Auber n'était que mélancolique; celui de M. Tschaikowsky est déchirant.

Une femme a dit récemment que le compositeur russe ne faisait que de la musique gris perle. C'est se montrer difficile que de ne pas trouver de semblables *lieder* assez colorés.

## XV

### Mozart d'après sa correspondance (1)

20 octobre 1888.

On a été de tout temps et on est aujourd'hui plus que jamais curieux d'étudier les gens de génie ou de talent autrement que par leurs ouvrages ; peut-être n'a-t-on pas toujours raison. La connaissance des hommes importe infiniment moins que celle de leurs œuvres ; l'une souvent n'ajoute pas à l'autre ; parfois même elle la contredit. « Ami, cache ta vie et répands ton esprit. » Aux grands esprits encore plus qu'aux autres s'adresse ce conseil du poète. Ce qu'ils produisent est tout ; ce qu'ils

(1) *Lettres de W. A. Mozart,* traduites par H. de Curzon, 1 vol., Hachette, 1888.

sont, peu de chose. Connaître personnellement les artistes de génie ou de talent ne les fait guère mieux comprendre et risque de les faire moins aimer. Il est inutile et il peut être dangereux d'approcher ceux que de loin on admire le plus.

Avec Mozart, pas de déception à craindre, au moins de déception morale : ce grand homme fut presque un saint homme, digne, autant que de notre admiration, de notre sympathie, de notre tendresse, et surtout hélas ! de notre pitié.

Mais il est une espérance que trompe un peu cette correspondance : l'espérance pour ainsi dire esthétique. La lecture des lettres de Mozart nous édifie sur l'homme beaucoup plus que sur l'artiste ; elle nous montre le fils respectueux et soumis, le frère aimable et enjoué, le mari tendre et fidèle, plus que l'auteur des *Noces de Figaro*, de *Don Juan* et de *la Flûte enchantée*.

Aussi bien de cette rareté des renseignements artistiques et musicaux, les raisons peuvent aisément s'apercevoir.

Mozart, on l'a dit, est le Messie de la musique moderne. Après Palestrina, Bach, Haendel, les prophètes ; après Haydn même, un précurseur

déjà presque divin, Mozart est venu véritablement comme un fils de Dieu, comme une de ces rares et prodigieuses créatures qui de temps en temps apportent sur terre plus que le reflet, presque l'image du Créateur. Mais, s'il a été l'un des plus grands parmi les hommes, il a été aussi l'un des plus simples. Son génie, qui ne s'ignorait pas, ne s'observait et ne s'analysait pas lui-même ; aucun ne fut plus naïf. Mozart ressemble à l'une des forces, ou plutôt à l'une des beautés de la nature ; si vous voulez, à l'une de ses harmonies. La musique était en lui comme dans les flots de la mer ou dans les feuilles des bois, plus humaine sans doute, mais non moins spontanée. Il n'y a pas plus de philosophie dans ses chants que dans ceux du rossignol. Ainsi que Raphaël sans doute, auquel il est devenu banal de le comparer, Mozart portait en lui-même *una certa idea*. Comme le peintre voyait, le musicien entendait quelque chose au fond de son âme, quelque chose de divin, et l'artiste épris, mais respectueux de cet idéal, n'osait pour ainsi dire y rien ajouter de sa propre humanité.

L'art subjectif, complexe et parfois compliqué, cet art spécial et de plus en plus cher à notre

siècle qui l'a créé et peut-être exagéré, cet art n'était nullement celui de Mozart. S'il est vrai, et c'est au moins vraisemblable, que nos commentaires de critiques étonneraient souvent les écrivains et les artistes, cela est vrai surtout d'artistes comme Mozart. — Croyez-vous qu'il ait voulu mettre dans *Don Juan*, pour ne prendre que ce seul exemple, tout ce qu'on y a vu, tout ce que nous y voyons nous-mêmes ? Plutôt qu'une longue patience, le génie ne serait-il pas quelquefois une mystérieuse surprise et comme un divin hasard ?

Voilà pourquoi, dans ses lettres, Mozart ne parle guère de ses œuvres, sinon pour en mentionner brièvement la composition, la représentation et le succès.

« Cher et excellent ami, écrit-il de Prague au comte de Jacquin, le 29 octobre, mon opéra *Don Giovanni* est venu IN SCENA, et cela avec le plus éclatant succès. »

C'est tout. Des intentions de l'auteur, de la *genèse* du chef-d'œuvre, comme on dirait aujourd'hui, pas un mot ; pas trace de théorie esthétique, pas l'ombre de dissertation, de commentaire ou d'apologie. Ce n'est que par exception, à propos

de *l'Enlèvement au Sérail*, que le maître exprime quelques idées sur la musique dramatique.

« Un homme, dit-il à propos de certain air, emporté par une aussi violente colère dépasse toute règle, toute mesure et toute borne ; il ne se connaît plus;... et de même il faut que la musique, elle aussi, ne se connaisse plus. Mais comme les passions, qu'elles soient violentes ou non, ne doivent jamais être exprimées jusqu'au dégoût, et que la musique, même dans la situation la plus terrible, ne doit jamais offenser l'oreille, mais là encore la charmer, et enfin rester toujours de la musique, je n'ai pas choisi... etc. »

La critique contemporaine écrirait des volumes sur cette simple phrase, qui contient toute une théorie très discutée, très démodée aujourd'hui, la théorie classique. « Il n'est point de serpent ni de monstre odieux. » Mais ce n'est peut-être pas le moment de raisonner, à propos du musicien qui de tous a raisonné le moins.

Notons çà et là les rares pages où Mozart aborde les questions musicales. Voici par exemple de très sages pensées, que les acrobates du piano moderne ne feraient pas mal de méditer. « Il

est bien plus facile de jouer un morceau vite que lentement. On peut, dans les traits, manquer quelques notes sans que personne le remarque. — Mais est-ce beau ? — En jouant vite, on peut employer une main pour l'autre, sans que personne le voie ou l'entende. — Mais est-ce beau ? » Il paraît que les pianistes d'alors jouaient déjà trop vite, comme jouent encore ceux d'aujourd'hui.

En France, nous avons beaucoup détesté Wagner, parce qu'il nous détestait, nous et notre musique; de ce chef, Mozart aussi mériterait notre rancune. Il paraît avoir méconnu le génie musical de notre pays.

« Le baron Grimm et moi, écrivait-il de Paris en 1778, nous donnons souvent un libre cours à notre indignation contre la musique d'ici... Si au moins les Français reconnaissaient que leur musique est mauvaise!... et le chant!... *Oimé!*... Encore si une Française ne chantait pas d'italien, je lui pardonnerais ses criailleries françaises ! mais gâter de la bonne musique, c'est insoutenable. »

Et plus loin :

« Si Paris était un lieu où les gens eussent s oreilles, du cœur pour sentir, et tant soit

peu d'intelligence et de goût pour la musique, je rirais de bon cœur de tout cela. Mais je ne suis entouré que de brutes et d'imbéciles (au point de vue de la musique). Et comment en pourrait-il être autrement ? Dans toutes leurs actions, leurs passions et leurs désirs ils sont les mêmes. Il n'y a vraiment pas au monde un lieu comme Paris ! Et ne croyez pas que j'extravague quand je parle en ces termes de la musique d'ici ; adressez-vous à qui vous voudrez, excepté à un Français de naissance, et pourvu que ce soit quelqu'un à qui l'on puisse s'adresser, on vous dira la même chose. »

Ce n'est pas tout :

« Les Français sont et restent des ânes ; ils ne peuvent rien faire et sont obligés de s'adresser aux étrangers. »

En 1778 pourtant, l'année même du séjour de Mozart parmi nous, on pouvait entendre à la Comédie italienne : *le Tableau parlant*, *Zémire et Azor*, *les Deux Avares, le Déserteur*, de Grétry et de Monsigny, deux Français, l'un de naissance et l'autre d'adoption ; à l'Opéra : *Orphée*, *Alceste*, *Iphigénie en Aulide* et *Armide*, de Gluck, un Allemand qui demandait à la

France la consécration de son génie. La France n'était donc pas ce pays d'ignorants et de sauvages que Mozart affectait de mépriser. Le maître, d'ailleurs, nefut pas insensible au succès obtenu par ses symphonies au Concert spirituel de Paris.

Ce Paris, quand il le quitta, rappelé par un père impérieux que préoccupait l'avenir de son fils, ce Paris qu'il avait dédaigné, insulté même et traité de ville stupide, corrompue et pourrie, le jeune maître ne put s'empêcher de lui donner un regret.

« Père chéri, écrivait-il alors, je vous assure que si ce n'était le plaisir de vous embrasser bientôt, je ne reviendrais pas à Salzbourg; car en dehors de ce motif, louable et vraiment beau, je fais en réalité la plus grande folie du monde... Si mon père savait ma situation actuelle et mes bonnes perspectives d'avenir (et n'avait pas été mal et faussement renseigné par un bon ami), il ne m'aurait certainement pas écrit en des termes tels... qu'il ne m'a pas été le moins du monde possible de résister... Je vous assure que j'aurais gagné à Paris honneur, renommée et argent. »

Si Mozart était demeuré à Paris, qui sait dans

quelle voie il fût entré, et s'il n'eût pas reçu des mains défaillantes de Gluck les jeunes destinées du drame lyrique français? Les lèvres de Mozart, ces lèvres si harmonieuses que jamais (sauf dans *l'Enlèvement au Sérail* et *la Flûte*) elle ne chantèrent que le doux langage d'Italie, ces lèvres peut-être se seraient faites à notre poésie, elles l'auraient aimée, et peut-être *Don Juan* serait-il né chez nous et pour nous.

Dans les lettres de Mozart, autant l'artiste s'efface, ou s'ignore, ou s'oublie, autant l'homme se montre tout entier. Et quel homme? Un des plus simples, des plus purs, des plus tendres et des plus malheureux qui jamais aient vécu et souffert. Au moins, si cette âme d'élite avait souffert des souffrances dignes d'elle! Dans la foule des douleurs humaines il en est pour ainsi dire de nobles et de relevées; Mozart ne connut que les plus humbles. Il fut la proie, non pas même du malheur, mais de la misère. Il vécut dans la gêne, dans la pauvreté, dans l'angoisse quotidienne du lendemain et sous l'étreinte jamais relâchée des nécessités matérielles. Il ne parle pas d'esthétique. Eh! le peut-on, quand la lutte pour l'existence réduit l'art et le génie à la médiocrité, pour ne

pas dire à la bassesse d'un métier, d'un gagne-pain ! Toute sa viert Mozaı a fait des tournées, comme un cabotin ; il a couru le cachet, comme un croque-notes ; il a donné des leçons à six francs et fait au concert des recettes de vingt écus. Il a mendié de modestes places, qu'on lui a refusées. Il a été rebuté, humilié, insulté, chassé comme un laquais. Il a travaillé pour manger et pour nourrir les siens. Et à trente-cinq ans, après le succès colossal de *la Flûte enchantée*, quand la fortune allait enfin changer, quand de toutes parts arrivaient des offres de places et de pensions, Mozart a succombé ! L'excès du travail et de la souffrance l'avait tué ! Après n'avoir pas même pu vivre de son génie, il a fini par en mourir.

Les premières lettres de Mozart, datées d'Allemagne et d'Italie, sont de 1769 et 1770. Il avait alors treize et quatorze ans, et n'en était déjà plus à sa première tournée. Dès l'âge de cinq ou six ans, Mozart, avec sa sœur, était emmené par son père à travers l'Europe, et les archiduchesses, les princes et les cardinaux payaient de quelques ducats, d'un costume de soie, d'une montre ou d'une tabatière les essais prodigieux de l'enfant

sublime. Il allait, gracieux et souriant, avec sa petite perruque et sa petite épée, exposant aux fatigues des chemins, aux hasards des voyages, le fragile trésor de son génie. Il allait, chantant d'une voix enfantine et charmante, jouant du piano comme du violon, improvisant sonates, fugues et concertos ; encore trop petit pour pouvoir, à Rome, hausser ses lèvres jusqu'au pied de bronze de saint Pierre, et composant déjà des symphonies et des opéras. La reine de Naples le saluait plusieurs fois à la promenade, mais le soir le pauvret ne mangeait pas toujours à sa faim. Il était gai pourtant, comme en témoignent ses lettres à sa sœur, vraies lettres d'enfant, pleines d'entrain et de bonne humeur.

L'adolescence de Mozart s'écoula comme son enfance, soit à Salzbourg, où le service de la chapelle archiépiscopale retenait souvent le père et le fils ; soit dans les différentes villes d'Italie et d'Allemagne, quand on pouvait obtenir de l'ombrageux prélat quelques semaines de congé.

Il serait fastidieux d'entrer dans le détail des querelles des Mozart avec l'archevêque, aussi bien que dans celui des voyages successivement accomplis. De chaque tournée le père et le fils

rapportaient plus de gloire que d'argent. Enfin, en septembre 1777, Wolfgang rompit avec l'archevêque et partit pour Munich, Augsbourg et la France. Il était cette fois accompagné de sa mère, qu'il ne devait plus ramener à Salzbourg. A Munich, il tenta vainement d'obtenir un emploi. Il y était reçu triomphalement comme partout, et comme partout chichement payé et leurré de vaines promesses.

« Si j'étais seul, écrit-il à son père, il ne me serait pas impossible de suffire à mon entretien... Je mange peu, je bois de l'eau, et seulement au dessert un petit verre de vin pour finir.. »

Hélas ! personne ne daigna lui assurer fût-ce une aussi maigre chère.

A Augsbourg, le Cercle des Patriciens trouva bon de traiter le jeune maître en petit garçon. Mais, aux avanies qui lui furent faites, Mozart répondit avec dignité, n'étant pas de ceux qui laissent humilier en leur personne le génie et la pauvreté.

Malgré tant de mécomptes et de misères, la correspondance de Mozart reste pleine de verve et de gaieté. Le pauvre garçon en donne quelque part des raisons qui serrent le cœur :

« Voyez-vous, écrit-il à son père, si je vous ai toujours écrit des plaisanteries et des enfantillages et peu de choses sérieuses, c'est que je voulais attendre l'issue de l'affaire d'ici et vous en épargner les désagréments. »

Que de fois il attendit de la sorte, et toujours en vain ! L'hiver, il ne se levait qu'avec le jour pour économiser les frais d'éclairage. Il se félicitait quand un rhume lui ôtait du même coup l'appétit et la préoccupation de payer sa nourriture.

Dans cette détresse, pas un moment d'amertume, pas une goutte de fiel, pas un reproche aux hommes, encore moins à Dieu ; malgré d'incessantes déceptions, une invincible espérance.

« Que papa vive sans inquiétude, j'ai continuellement Dieu devant les yeux. Je reconnais sa toute puissance et je redoute sa colère, mais je connais aussi son amour, sa compassion et sa miséricorde pour ses créatures ; il n'abandonnera jamais ses serviteurs. »

La mort même de sa mère n'arrache pas un cri de révolte à ce fils pourtant si affectueux. Toute la lettre écrite à son père pour lui annoncer la catastrophe, pour l'en plaindre et l'en consoler, mériterait d'être citée. Profondément affligé,

Mozart pourtant s'interdit les regrets stériles et ce culte de la souffrance où ne doit pas s'anéantir l'activité de l'esprit.

« J'ai bien souffert, j'ai bien pleuré, mais à quoi bon? J'ai dû tâcher de me consoler. Faites-le aussi, mon cher père et ma sœur chérie. Pleurez, pleurez bien toutes vos larmes, mais consolez-vous à la fin. Pensez que le Dieu tout-puissant l'a voulu ainsi. »

Accuserait-on d'insensibilité le fils et le frère qui ajoute:

« Cher père, ménagez-vous; chère sœur, ménage-toi. Tu n'as eu encore aucun profit du bon cœur de ton frère, parce qu'il n'a pas encore été en état de rien faire pour toi. Oh! mes deux bien-aimés, ayez soin de votre santé! Pensez que vous avez un fils et un frère qui consacre tous ses efforts à vous rendre heureux. »

Ce n'étaient pas là vaines protestations. Mozart fut jusqu'à la fin un fils admirable. « Après Dieu, disait-il, vient tout de suite papa. » Jusqu'à la fin, et malgré tout, cet homme de génie resta l'enfant soumis, dévoué, d'un père jadis plein de tendresse et de sollicitude, mais que l'âge et les épreuves avaient aigri. Réprimandé, parfois

même injustement soupçonné, Wolfgang répondait sans amertume à des reproches presque injurieux :

« Mon Dieu, écrivait-il, mon seul but à moi est de vous venir en aide, à vous et à nous tous... Je vous en prie, mon bien cher et excellent père, ne m'écrivez plus de pareilles lettres, je vous en conjure, car elles ne servent qu'à m'échauffer la tête et à me troubler le cœur et l'esprit. Et moi qui ai maintenant constamment à composer, j'ai besoin d'avoir l'esprit serein et le cœur tranquille. »

La seule joie de Mozart lui vint de l'amour, d'un amour unique et légitime. La légende a représenté Mozart comme un libertin ; l'histoire dira qu'il fut le plus chaste des hommes. Par son propre aveu, qu'il fait à plusieurs reprises sans orgueil comme sans fausse honte, on sait que l'auteur de *Don Juan* se maria vierge. En 1781, il épousa Constance Weber, fille d'un humble artiste, et sœur de la coquette Aloyse, son élève d'autrefois, qu'il avait aimée adolescent, et qui dédaigna les prémices de cette âme charmante.

Mais s'il fut heureux par sa bien-aimée Constance, il souffrit pour elle comme il avait souffert pour tous les siens. Le génie de Mozart croissait

de jour en jour, et aussi sa misère. La place, enfin obtenue, de maître de chapelle à la cour impériale, ne lui rapportait que de maigres bénéfices. Il avait des enfants et la santé de sa femme s'altérait. Réduit aux expédients, aux emprunts, Mozart écrivait à ses amis des lettrês dont l'humble détresse fait pitié. Les idées noires, dit-il, les soucis et la peine finiront par m'empêcher de travailler. Il souhaitait de dormir et de rêver pour échapper à la peine de vivre...

Et les dernières années passaient, glorieuses et misérables, donnant à la postérité l'une *les Noces de Figaro*, l'autre *Don Juan*, une autre *la Flûte enchantée*. L'héroïque jeune homme ne voulut même pas faire de son art le confident pour lui, ni pour nous le témoin de son long martyre. Il le garda jusqu'au bout souriant et serein, en dehors, au-dessus de la souffrance, à l'abri des larmes. Son génie fut la consolation de ses malheurs, au lieu d'en être la vengeance. Il ne le retourna pas, comme un instrument de rancune et de haine, contre Dieu qui le lui avait donné. Il mit dans son œuvre au lieu de sa vie, qui fut amère, son âme restée douce. Oui douce, même envers la mort, qui vint prématurée. Mozart l'attendait.

« Comme la mort, écrivait-il en 1787, est le vrai but final de notre vie, je me suis, depuis quelques années, tellement familiarisé avec cette vraie et meilleure amie de l'homme, que son image non seulement n'a plus rien d'effrayant pour moi, mais est même au contraire très calmante et très consolante. Et je remercie mon Dieu de m'avoir accordé le bonheur d'apprendre à la connaître comme la clef de notre vraie félicité. Je ne me mets jamais au lit sans penser (si jeune que je sois) que le lendemain je ne serai plus. »

On sait que l'œuvre suprême de Mozart est sa messe de *Requiem*. On sait aussi dans quelles circonstances singulières, avec quels pressentiments et quelle tristesse il l'écrivit. Un personnage inconnu, grave et vêtu de noir, se présenta un jour chez le maître et lui commanda un *Requiem*. Mozart devait l'écrire le plus promptement possible, sans savoir pour quelles funérailles. Plusieurs fois le sombre messager revint et pressa le compositeur d'achever. Mozart impressionné par ces apparitions étranges, déjà malade et affaibli, s'imagina qu'il travaillait pour lui-même. L'inconnu, on l'a su depuis, n'était que l'inten-

dant d'un riche dilettante qui faisait composer par les maîtres en renom de la musique dont il s'attribuait la gloire.

Mais Mozart n'eut pas la clef du lugubre mystère ; c'est bien sa mort à lui qu'il chanta ; c'est pour lui-même qu'il demanda à Dieu le repos.

Voici la dernière lettre qu'on ait de lui.

« Très cher monsieur, je voudrais suivre votre conseil, mais comment y réussir ? J'ai la tête perdue, je suis à bout de forces et ne puis m'ôter des yeux l'image de cet inconnu. Je le vois continuellement qui me presse, me sollicite et me réclame impatiemment mon travail. Je continue, parce que la composition me fatigue moins que le repos. Au surplus, je n'ai plus à trembler ; je le sens à quelque chose qui me prouve que l'heure sonne : je suis près d'expirer ! J'ai fini avant d'avoir joui de mon talent ! Et pourtant la vie était si belle ! La carrière s'ouvrait sous des auspices si fortunés..... Mais on ne peut changer son propre destin. Nul n'est assuré de ses propres jours, il faut se consoler : il en sera ce qu'il plaira à la Providence. Je termine en ce moment mon chant funèbre, car je ne dois pas le laisser imparfait. »

Que dut éprouver le maître en composant ce chant d'agonie? Le fardeau de toute sa vie dut peser sur son âme, quand s'en exhala cette sublime plainte, unique dans l'œuvre de Mozart : le *Lacrymosa* du *Requiem*. *Lacrymosa dies illa!* Hélas! tous les jours avaient été pour lui des jours de larmes, et s'il a donné une expression aussi déchirante à ce mot douloureux, c'est qu'il avait l'expérience des pleurs. Et pourtant le *Requiem*, qui termine l'œuvre de Mozart, ne saurait l'attrister ni l'assombrir ; c'est une couronne funèbre, mais une couronne de fleurs. A l'heure de la mort, une ombre a passé sur ce front pur, mais elle n'a fait que passer. Les troubles et les amertumes de la vie n'ont pas prévalu contre la douceur et la sérénité du génie, et malgré tout, sur les lèvres de Mozart, c'est toujours un sourire que retrouvera la postérité.

## XVI

Les Livres : *L'Œuvre dramatique de Richard Wagner,* par MM. Albert Soubies et Charles Malherbe ; chez Fischbacher. — *Études sur le XIX<sup>e</sup> Siècle,* par M. Édouard Rod, professeur à l'Université de Genève ; chez Payot, Lausanne. — *Profils de musiciens,* par M. Hugues Imbert ; chez Fischbacher.

Nous nous étions promis de ne plus parler de Wagner. La question wagnérienne doit finir par fatiguer, par irriter le public. Il semble qu'on l'ait épuisée ; que les fous des deux partis extrêmes et les sages du parti moyen ne fassent plus que reprendre éternellement les mêmes théories et ressasser les mêmes arguments. Les opinions sont établies, ou doivent l'être. Prenons quelque répit. L'œuvre, maintenant, *farà da se.*

Mais deux livres nous tombent sous la main, qu'il faut au moins signaler. L'un n'est pas de

cette année. Le livre de MM. Albert Soubies et Charles Malherbe a deux ans déjà, et nous nous accusons, sans chercher à nous en excuser, de lui rendre justice un peu tard. Depuis lors, les deux critiques ont publié un *Précis de l'Histoire de l'Opéra-Comique*, petite plaquette fort substantielle; M. Soubies seul a publié cette année un volume intitulé : *Une première par jour*, chez Dupret, rue de Médicis, où abondent, sur les premières représentations d'œuvres illustres ou notables, les détails inédits, variés et intéressants. De plus, M. Soubies publie annuellement un petit volume : l'*Almanach des spectacles*, où se trouvent tous les renseignements sur les théâtres, sur les pièces jouées pendant l'année à Paris et en province, et sur les ouvrages relatifs à la littérature dramatique et musicale. Mais le travail de MM. Soubies et Malherbe sur Wagner demeure, ne fût-ce que par l'importance du sujet, le plus remarquable de leurs travaux, et de tous ceux peut-être qu'on a consacrés en France au maître de Bayreuth. « Nous n'ignorons pas, disent les deux écrivains dans leur préface, combien est difficile et même périlleux le rôle des modérés, c'est pourtant celui que nous avons osé choisir...

Peut-être dirons-nous peu de choses qui n'aient été dites avant nous ; nous tâcherons du moins de nous recommander par ces deux mérites : la clarté, que n'ont pas eue tous les apologistes, et la bonne foi, que n'ont pas eue tous les détracteurs. »

Le livre a tenu la double promesse de la préface. Selon leur sympathie ou leur antipathie préexistante, les uns diront que ce livre fait adorer Wagner; les autres, qu'il le fait haïr. Tous reconnaîtront au moins qu'il le fait parfaitement connaître. Le lecteur le plus ignorant, le plus étranger à la technique de l'art, à l'histoire musicale de notre époque, en fermant ce petit volume, aura une idée précise de Wagner, de chacun de ses drames en particulier et de son œuvre en général, de ses théories et de sa pratique.

Nous rencontrerions bien çà et là des points à discuter : ces Messieurs aiment Wagner plus que nous ne l'aimons, mais du moins ils l'aiment sans exclusivisme et sans intolérance ; des haines impies ne naissent pas de leur religieux amour. Et puis, nous l'avons dit, notre intention n'est pas de discuter, mais de louer seulement ; de louer chez MM. Soubies et Malherbe la compétence, la

modération, la conviction, la franchise et la bonne foi ; de louer aussi des qualités littéraires qui nous manquent trop souvent, à nous autres critiques musiciens. MM. Soubies et Malherbe savent écrire. Ils ne parlent musique ni comme des ignorants, ni comme des docteurs ; ni en écoliers, ni en pions. Ils ont souci de bien dire, sans recherche et sans négligence. Ils abordent au besoin les questions spéciales et les détails techniques, mais toujours dans le langage des « honnêtes gens ». Le fond de leur livre fournirait aisément quelques occasions de plus à la vieille querelle, mais la forme est au-dessus de toute contestation.

L'autre livre, dont nous voulons parler, ne renferme que quelques pages consacrées à Wagner : une étude seulement parmi les huit qui composent le volume, et dont la principale a pour titre : *Giacomo Leopardi*. Mais cette étude est bien faite et mérite qu'on s'y arrête.

Le savant professeur de Genève, M. Rod, a voulu démontrer « que l'esthétique de Wagner, très consciente et très réfléchie, est la résultante logique de l'esthétique allemande, et qu'elle est liée par tous les points essentiels avec les prin-

cipales théories d'art que l'Allemagne a produites depuis le siècle dernier. » M. Rod insiste sur ce fait que, dans l'histoire de la littérature ou de l'art allemand, les œuvres ne sont que l'explication des doctrines ; de l'autre côté du Rhin, la théorie a toujours précédé la pratique. C'est vrai : ainsi Wagner a bâti d'avance et de toutes pièces un ensemble de règles et de dogmes auxquels il s'est asservi. Il a dit à l'esprit : Tu souffleras là où je prétends que tu souffles ; et à la beauté : Tu seras telle que je veux, ou tu ne seras pas. En quoi le maître a eu tort. Ce dogmatisme a gâté son génie et la liberté de l'art a parfois bravé le despotisme de l'artiste. On n'imposera jamais un joug à la musique, fût-ce le plus glorieux. Prenons, par exemple, un des grands principes du wagnérisme : le *leitmotiv*, non pas celui de Meyerbeer, ou, bien avant Meyerbeer, celui de Grétry ; mais le *leitmotiv* véritable, celui de Wagner dans la *Tétralogie* ou dans *Tristan*. Est-il possible d'en faire une loi nécessaire ? Ne sait-on pas qu'en dehors de ce système, des chefs-d'œuvre irrécusables et toujours debout se sont déjà produits ? N'imagine-t-on pas que d'autres pourront se produire encore ?

Bonne ou mauvaise, cette priorité de la théorie sur la pratique a toujours été dans l'esprit allemand, et l'œuvre de Wagner était depuis longtemps pressentie, annoncée par les philosophes : par Lessing, par Herder, par Hegel surtout. Hegel, dans son *Esthétique*, définit ainsi (nous citons d'après M. Rod) le rôle de la musique chantée : « De ce qui a été dit précédemment sur la position respective du texte et de la musique, se déduit immédiatement cette règle que, dans le premier domaine, l'expression musicale doit se lier bien plus étroitement au sujet déterminé que là où la musique peut s'abandonner librement à ses propres mouvements et à ses inspirations. En effet, le texte, donnant par lui-même des perceptions précises, enlève l'esprit à cet état de rêverie dans laquelle il se laisse aller, sans être troublé, au cours de ses impressions et de ses pensées. Nous n'avons plus cette liberté de sentir et de goûter ceci ou cela dans un morceau de musique, d'être ému de telle ou telle manière, selon nos dispositions personnelles. *Toutefois, en s'alliant avec le texte, la musique ne doit pas descendre à une subordination telle que, pour reproduire, avec leur caractère précis, les mots*

*du texte, elle perde le libre cours de ses mouvements.* Dès lors, au lieu de créer une œuvre d'art indépendante, son rôle se bornerait à montrer une habileté intelligente dans l'application des moyens musicaux d'expression à une désignation, aussi fidèle que possible, d'un sujet donné en dehors d'elle et déjà complet et parfait sans elle. Or, toute notable contrainte, tout empêchement apporté, sous ce rapport, à la libre production détruit l'impression. D'un autre côté, la musique ne doit pas cependant non plus, comme cela est passé en mode chez la plupart des nouveaux compositeurs italiens, vouloir s'émanciper presque complètement de la pensée du texte, le secouer comme une chaîne, et par là, se rapprocher tout à fait du caractère de la musique indépendante. *L'art consiste, au contraire, à se pénétrer du sens des mots, des situations ou des actions exprimées, et ensuite, par une inspiration intérieure, à trouver une expression pleine d'âme et à la développer musicalement.* »

Des deux passages soulignés dans cette page de Hegel, le dernier formule exactement l'idéal de la musique dramatique. Cet idéal, Wagner l'a-t-il atteint? Quelquefois, cela n'est pas douteux,

comme tous les grands musiciens. Certes, il a eu de ces inspirations intérieures, de ces expressions pleines d'âme et développées musicalement. Mais quelquefois aussi il a heurté l'écueil signalé plus haut par Hegel, qui semble bien avoir prévu les défauts comme les qualités du maître. Trop souvent la musique de Wagner est descendue à cette subordination exagérée que prophétisait le philosophe; trop souvent, esclave du texte, elle a perdu le libre cours de ses mouvements.

La relation des notes et des paroles, de la musique et de la poésie, est la question fondamentale du théâtre lyrique; celle qui de tout temps préoccupa le plus l'esthétique allemande, et que Wagner s'est flatté d'avoir seul résolue. « Je regrette, écrivait Lessing dans la continuation de son *Laocoon*, que la séparation de la musique et de la poésie soit devenue si complète, que l'on ne pense même plus à réunir les deux arts, ou que si l'on y pense encore, ce soit pour réduire l'un des deux au rôle d'auxiliaire inférieur de l'autre, sans viser à un effet commun auquel chacun contribuerait également. » Cette « réconciliation » de la musique et de la poésie, en peut-on reporter de bonne foi tout l'honneur,

surtout le premier honneur, à Wagner ? Avant lui, les deux Muses furent-elles donc toujours ennemies ? Ne trouve-t-on pas chez des maîtres antérieurs le respect du drame, de la situation, de la parole ? Quels récitatifs de la *Tétralogie* ou de *Tristan* ont dépassé par la force et la vérité de l'expression certains récitatifs d'*Alceste*, d'*Orphée* ou de *Don Juan* ? Le *Freischütz* est-il un opéra de concert, déshonoré par les cabalettes et les vocalises ? Le second acte de *Guillaume Tell*, le cinquième acte de *Juive* ne sont-ils pas des chefs-d'œuvre au point de vue même qui nous occupe ? De cette pauvre *Juive*, qu'il est de mode aujourd'hui de mépriser tout entière, il nous revient en mémoire une phrase caractéristique. Le vieil Eléazar est sur le point de quitter sa fille et d'aller prier en attendant le jour. Il baise Rachel au front et lui dit, parlant du Seigneur, devant lequel il va se prosterner : *Pour toi, pour ton bonheur, il entendra mes vœux*. Sur ces mots : *pour ton bonheur !* la phrase musicale se relève par un sursaut, comme par un bondissement de tendresse et d'inquiétude paternelles. Il y a là un accent d'une justesse et d'une beauté qu'on ne saurait ni trop admirer, ni surtout trop

signaler aux ténors inintelligents qui ne l'ont jamais soupçonné.

Meyerbeer enfin, Meyerbeer surtout, peut-il, aux yeux des plus avancés, passer pour un simple faiseur de romances, indifférent au drame, lui qui fut plus grand encore comme homme de théâtre que comme musicien ?

On soutiendra peut-être que Wagner fut un très grand poète ; que ses livrets égalent ses partitions. Je sais bien qu'il a trouvé de très belles situations, dessiné des personnages intéressants, tiré très bon parti de certaines légendes, comme celles de *Lohengrin* et de *Parsifal*. Mais l'auteur des imbroglios mythologiques de la *Tétralogie*, du fatras métaphysique de *Tristan*, des plaisanteries navrantes des *Maîtres Chanteurs*, est-il le restaurateur, le créateur de la poésie musicale ! Qu'en dirait Henri Heine, un poète et un poète allemand, s'il était encore de ce monde ? Du coup il serait capable de faire des excuses à Monsieur Scribe ; et il n'aurait pas si grand tort.

« Je crus, dit Wagner, dans sa lettre à Frédéric Villot, ne pouvoir m'empêcher de reconnaître que les différents arts, isolés, séparés, cultivés à

part, ne pouvaient, à quelque hauteur que de grands génies eussent porté en définitive leur puissance d'expression, essayer pourtant, sans retomber dans leur rudesse native et se corrompre fatalement, de remplacer d'une façon quelconque cet art d'une portée sans limites, qui résultait précisément de leur réunion. Fort de l'autorité des plus éminents critiques, par exemple des recherches d'un Lessing sur les limites de la peinture et de la poésie, je me crus en possession d'un résultat solide : *c'est que chaque art tend à une extension indéfinie de sa puissance*, *que cette tendance le conduit finalement à sa limite*, *et que cette limite il ne saurait la franchir sans tomber dans l'incompréhensible*, *le bizarre et l'absurde.* Arrivé là, il me sembla voir clairement que chaque art demande, dès qu'il est aux limites de sa puissance, à donner la main à l'art voisin ; et en vue de mon idéal, je trouvai un vif intérêt à suivre cette tendance dans chaque art en particulier ; il me parut que je pouvais la démontrer de la manière la plus frappante dans les rapports de la poésie à la musique, en présence surtout de l'importance extraordinaire qu'a prise la musique moderne. »

M. Rod trouve dans le passage souligné la précision d'une loi. Mais peut-être pose-t-il avec Wagner à l'extension de chaque art des limites trop étroites, un terme trop prochain. En ce qui touche la musique, nous ne la voyons point encore arrivée, ni même sur le point d'arriver aux bornes de son empire, au dernier effort de sa puissance personnelle, et pour ainsi dire spécifique. Si elle se sert de la poésie, c'est comme d'une inférieure, et non comme d'une égale. Jamais dans un opéra ou drame lyrique la poésie et la musique n'ont marché de pair. Wagner a raison de le constater ; mais a-t-il raison de s'en plaindre? Lui-même a-t-il modifié cette hiérarchie des arts ? La *Tétralogie* se passerait, je suppose, plus aisément des paroles que de la musique ; la poésie ne fait pas sa véritable beauté. Peut-être même n'est-il pas à souhaiter, peut-être est-il impossible, en dépit des vœux et des essais de réforme de Wagner, que la poésie et la musique aient un rôle égal dans une œuvre lyrique ; la musique y occupe la première place, qui ne lui sera point ôtée. Croit-on qu'un chef-d'œuvre littéraire, comme *Phèdre* par exemple, s'associerait volontiers à un chef-d'œuvre musical ? Croit-on que de sublime poésie

ait besoin de sublime musique, que de beaux vers appellent de beaux chants? Non; ce qu'il faut à la musique de théâtre, ce sont des situations, des sentiments; le fond, plutôt que la forme littéraire. Quant aux chefs-d'œuvre dramatiques, un peu, très peu de musique suffit à les accompagner: témoin l'*Œdipe roi*, avec musique de M. Membrée. Mais, dit encore Wagner, les Grecs faisaient ainsi. — En musique, nous ignorons presque absolument ce que faisaient les Grecs, et rien ne prouve que leur musique fût l'égale de leur poésie. Avant qu'on retrouve les partitions d'Eschyle, il est permis de les supposer aussi inférieures à celles de Wagner que le livret de l'*Orestie* est supérieur à celui de *l'Anneau du Nibelung*.

Enfin c'était trop peu pour Wagner de fondre, en les ressuscitant, la poésie et la musique. L'esprit allemand jouit d'une faculté de synthèse autrement puissante; et le maître qui, de la scène de Bayreuth, cria modestement au peuple: A présent, Messieurs, vous avez un art! aurait pu ajouter avec la même modestie: Vous avez aussi une philosophie, et une religion!

Car on lit encore ceci dans la lettre à Frédéric

Villot : « Le coloris légendaire que revêt un événement purement humain possède un avantage essentiel entre tous, c'est qu'il rend extrêmement facile au poète le rôle que je lui ai imposé il n'y a qu'un instant, de prévenir et de résoudre la question du *pourquoi*. Le caractère de la scène et le ton de la légende contribuent ensemble à jeter l'esprit dans cet état de rêve qui le porte bientôt jusqu'à la pleine *clairvoyance*, et l'esprit découvre alors un nouvel enchaînement des phénomènes du monde, que ses yeux ne pouvaient apercevoir dans l'état de veille ordinaire. De là venait cette inquiétude qui le portait à demander sans cesse « pourquoi ? » comme pour mettre fin aux terreurs qui l'obsédaient en face de l'incompréhensible mystère de ce monde, qui lui est devenu maintenant si intelligible et si clair. Comment enfin la musique achève et complète l'enchantement d'où résulte cette sorte de clairvoyance, vous n'avez maintenant aucune peine à le comprendre ! !!!!!!!! »

J'allais vous le dire, comme répondait une femme d'esprit à son voisin de théâtre qui lui avait demandé si elle ne trouvait pas la musique de *Manon* octogone ! J'allais vous dire qu'à

Bayreuth a été planté par Wagner l'arbre de la science; qu'auprès de cette ville sainte, Jérusalem ne sera plus désormais qu'un village turc sans importance. Oui, Bayreuth est désormais le centre, l'ombilic du cosmos universel ; la *Tétralogie* explique l'énigme de la vie, résout le problème du monde et rassure l'inquiétude séculaire dont souffrait la pauvre humanité. Venez au maître nouveau, vous qui voulez comprendre ; vous aussi, qui voulez croire : avec la science il vous donnera la foi ; il a fondé une religion comme une philosophie. « Wagner, dit M. Rod, est amené comme Hegel à considérer l'expression la plus générale du besoin métaphysique de l'humanité, c'est-à-dire la religion, comme la principale source de l'inspiration artistique. Dans son esprit, l'art et la religion sont deux manifestations d'un besoin unique, ou, pour employer les expressions qu'il emprunte volontiers à Schopenhauer, deux représentations intellectuelles (*Vorstellungen*) d'une même idée : l'art et la religion se complètent l'un l'autre et poursuivent des fins communes. » Et, à propos de *Parsifal*, M. Rod nous parle de la religion de Wagner. « Elle n'est certainement pas, dit-il, la foi à telle ou telle révélation, à telle ou telle mo-

16

rale. » — Mais si! Le sublime tableau de la communion au premier acte n'est que la reproduction de la cène eucharistique. Au troisième acte, Kundry, prosternée aux pieds de Parsifal, lui lavant les pieds et les essuyant de ses cheveux, ressemble fort à Madeleine agenouillée devant Jésus. La rédemption par la pitié et par la souffrance n'est-elle pas le dogme fondamental du christianisme de tout le monde, et Parsifal lui-même est-il autre chose que la personnification humaine du Christ, que décemment on ne pouvait montrer sur un théâtre ? On nous parle comme d'un sentiment nouveau du sentiment exprimé dans la scène où Gurnemanz, le vieux chevalier du Graal, reproche à Parsifal le meurtre d'un cygne sacré : « Action inouïe, dit-il ; ta flèche vient d'abattre un cygne ! tu as pu tuer ici !... dans cette forêt paisible et sacrée !... Est-ce que les animaux du bois ne t'approchaient pas sans crainte ? Ne te saluaient-ils pas amicalement ? Que t'a fait ce cygne inoffensif et fidèle ? Il cherchait sa femelle pour voleter avec elle sur le lac qu'ensemble ils consacraient au bain bienfaisant... Il nous était cher ; qu'est-il à présent pour toi ? Regarde, c'est ici que tu l'as atteint : le sang se glace, les ailes re-

tombent brisées ; le duvet neigeux est terni ; l'œil s'éteint... » La poésie est charmante, et la musique surtout est délicieuse ; on regrette de ne la pouvoir citer avec les paroles. Mais ce sentiment de respect pour la vie des moindres créatures, cette tendresse pour les bêtes était chrétienne avant Wagner. Saint François d'Assise l'avait éprouvée et chantée lui aussi en poète, sinon en musicien.

Arrêtons-nous, puisque l'occasion se présente, à une autre scène de *Parsifal*, très caractéristique du génie de Wagner. C'est une scène de Pâques, ou plutôt de Vendredi saint. Avant Wagner, un musicien dont on a souvent associé les tendances et le génie au génie et aux tendances du maître allemand, Berlioz, avait traité aussi dans *la Damnation de Faust* une scène religieuse et pascale. Peut-être n'est-il pas sans intérêt de dire, non pas lequel des deux musiciens a le mieux compris, mais comment l'un et l'autre ont compris le même sujet.

On connaît la situation fournie à Berlioz par le drame de Gœthe ; c'est le suicide de Faust arrêté par les cantiques de Pâques. Faust, que rien n'a pu soulager ni consoler de la douleur de vivre, revient dans son laboratoire. Il a fui les champs,

les bois, la nature indifférente ; il a laissé les paysans danser dans la prairie et les soldats s'éloigner sur les routes. Il rapporte sa misère dans l'asile qu'elle a toujours habité. Une mélodie tortueuse chemine lentement, note par note, dans l'orchestre, accompagnant le morne retour du vieillard. « *Sans regrets,* murmure-t-il tout bas se parlant à lui-même, *sans regrets j'ai quitté les riantes campagnes, où m'a suivi l'ennui* », et la phrase, tombant sur ces derniers mots, semble plier de fatigue. *Je souffre !* s'écrie-t-il encore avec un élancement de douleur. La nuit s'épaissit autour de lui et en lui-même. Les ombres s'allongent sur le chant, sur l'orchestre où les instruments du timbre le plus terne promènent la mélodie comme au hasard à travers des tonalités obscures. Un point brillant attire les yeux de Faust : c'est la coupe de cristal, la vieille coupe des jours heureux et des toasts de la jeunesse. Il la saisit, il y verse du poison et la lève pour la dernière fois. Au moment où elle touche ses lèvres, des accords terribles éclatent, véritable signal de mort ; mais soudain ils cessent, ils se fondent dans un murmure doux et pourtant solennel. Très clairs, dissipant avec quatre notes

toutes les ténèbres de la nuit, ces mots se font entendre au dehors : *Christ vient de ressusciter !*

Devant la grande nouvelle de vie, qui parle maintenant de mourir? Personne. Faust écoute se dérouler le cantique pieux. Voici le jour, le jour de Pâques, du plus beau de ces dimanches chrétiens, où Dieu même ordonne à l'humanité de faire trêve au travail, sinon à la souffrance. Lentement des voix bénies, voix d'enfants qui s'éveillent, voix de femmes priant dès l'aube, voix des anges peut-être, célébrant le mystère de l'existence divine un instant suspendue et reconquise pour toujours; lentement toutes ces voix racontent la résurrection de Jésus et le triomphe de la vie sur la mort. Autant le prélude de cette scène était vague et incertain, autant le cantique est net et assuré. La mélodie va droit devant elle, comme un beau fleuve qui coule à pleins bords. Rien ne l'arrête. L'orchestre la suit, l'aide de tout son élan et de toutes ses forces.

L'hymne se rapproche et se fortifie. Le soleil de Pâques est levé; il rayonne sur les cheveux blancs du vieillard qui ne veut plus mourir et qui mêle maintenant sa voix aux voix qui l'ont sauvé. *O souvenir!* murmure-t-il avec quelque doute

encore, et quelque appréhension de cette vie qui vient le reprendre. Mais un nouvel éclat, une plus formelle affirmation du cantique emporte ses dernières craintes. *O mon âme tremblante !* s'écrie-t-il avec une explosion superbe, et la plénitude de l'être l'envahit. Il chante à son tour, et ses accents dominent le chœur religieux. Il chante, il pleure, il prie, et la vie reflue plus intense à son cœur rajeuni et renouvelé.

On le voit, ce drame en raccourci n'est que moral; il se passe dans une âme humaine, et dans cette âme seulement. Autour de Faust, aucun décor; nous ne sommes pas même au théâtre. Faust est un homme comme nous, comme les autres hommes : *wieandre mehr*, selon le mot de Gœthe même; un homme qui allait se tuer et qu'une émotion religieuse inattendue rattache à la vie. L'influence du mystère de résurrection, le bienfait de Pâques ne descend que sur lui. Très belle dans Gœthe, la scène ne l'est pas moins dans Berlioz; très belle et très précise; et justement par cette précision autant que par cette humanité, par ce caractère moral, elle diffère essentiellement de la scène de *Parsifal.*

La beauté de celle-ci est tout autre : plus

vague, plus étrange, moins active pour ainsi dire et moins humaine. On va en juger. Parsifal, le chevalier innocent, qui rachète les fautes d'autrui par la vertu de ses propres souffrances, a sauvé du mal la pécheresse Kundry. La pécheresse d'hier, aujourd'hui la pénitente, comme jadis Madeleine, s'est prosternée aux pieds de son rédempteur, qu'elle a baignés de ses larmes et essuyés de ses cheveux. Parsifal maintenant verse l'eau lustrale sur ce front humilié et dit à la créature pardonnée : « Reçois le baptême, et crois au Sauveur. » — Puis le jeune homme se détourne et regarde autour de lui avec un doux ravissement. La forêt et la prairie brillent de la lumière du matin. « Que la plaine aujourd'hui me paraît belle, chante Parsifal. J'ai vu déjà des fleurs merveilleuses m'entourer et s'élever jusqu'à mon front; mais jamais je n'ai senti de tels parfums, jamais la nature aussi douce ne m'a parlé si délicieux langage — Seigneur, répond alors Gurnemanz, un vieux serviteur du Graal, c'est l'enchantement du Vendredi saint. — Du Vendredi saint, ô douleur ! de ce jour de la suprême souffrance! Tout ce qui fleurit, tout ce qui vit, tout ce qui respire et renaît ne doit-il pas en ce jour et

pleurer et gémir ? — Tu le vois, il n'en est pas ainsi. Du pécheur pénitent les larmes, comme une sainte rosée baptismale, tombent sur la nature, qu'elles font refleurir. Toute créature se réjouit sous le signe sacré du salut, et prie son Sauveur. Ne pouvant le voir lui-même, elle regarde l'homme sauvé du péché et de l'horreur, purifié par le sacrifice du divin amour. Les fleurs de la prairie devinent qu'aujourd'hui le pied de l'homme ne les foulera pas. De même que Dieu a eu pitié des hommes, de même les hommes auront pitié des fleurs et détourneront d'elles leurs pas indulgents. Ainsi toute créature rend aujourd'hui des actions de grâce, parce que la nature entière a recouvré son innocence. »

On le voit, le point de vue a changé. La poésie, incontestable d'ailleurs, flotte ici dans un idéalisme plus nuageux, dans une piété plus mystique. De toute la scène se dégage une émotion moins simple et moins naturelle. Gœthe, malgré son panthéisme, n'eût jamais écrit sur la fête de Pâques, symbole de résurrection universelle, une page aussi vaguement sentimentale. Il faut voir cette scène à Bayreuth ; elle ressemble à un tableau vivant, à une reproduction ou à une contrefaçon

de l'Évangile. Elle remplit de larmes les yeux allemands; elle plonge les âmes allemandes en de pieuses et tendres rêveries que favorisent encore les conditions spéciales et connues de ce théâtre, et les mille artifices dont Wagner aidait son art.

Musicalement, le début de la scène, l'onction de Parsifal par Kundry, est long et vide; mais les paroles que nous citions plus haut, celles de l'enchantement proprement dit, se chantent sur un accompagnement d'orchestre ravissant. A cette vague poésie ne messied pas une vague musique, une phrase incertaine comme l'est souvent la phrase wagnérienne. Celle-ci ondule, glisse avec des détours gracieux; on dirait qu'elle s'insinue dans la nature entière pour la réveiller, dans les fleurs pour qu'elles embaument, dans l'herbe pour qu'elle verdoie, dans les arbres pour que leur sève se ranime et que leurs bourgeons s'entr'ouvrent. Cette mélodie passe et caresse comme un premier souffle de printemps. Rien de bien défini, de bien régulier, mais une douceur fugitive et je ne sais quel sourire du Créateur à la création. Ici pas de drame, pas de crise d'âme, pas de secousse morale arrachant un homme à la mort. Pas de faits, rien que des sentiments,

des impressions ; l'éclosion pour ainsi dire d'un printemps mystique, un rajeunissement accordé à la nature par un Être supérieur, par un dispensateur indulgent et bon du grand bien de la vie. Dieu n'a-t-il pas choisi la saison nouvelle pour renaître lui-même, et n'est-il pas légitime d'associer chaque année le spectacle des résurrections terrestres au souvenir de la divine résurrection ?

On le voit, nul plus que nous-même n'admire Wagner dans *Parsifal*, Nous avons jadis étudié les beautés incomparables, étranges, de cette œuvre suprême où se trouvent des scènes très supérieures encore à celle-ci. L'idée fondamentale de *Parsifal* nous émeut profondément, aucune musique au monde ne nous touche davantage que celle du premier acte, par exemple, l'acte eucharistique. Mais que l'admiration ne s'égare pas. Que Wagner reste un grand musicien, parfois un vrai poète ; cela suffit à sa gloire, sans qu'on prétende faire de lui un philosophe et un théologien de génie. Nous ne saurions aller jusque-là. Nous ne saurions trouver avec M. Rod que chez Wagner « la conception de la religion aboutit, ainsi que le pessimisme contemporain, ainsi que le bouddhisme dont elle est proche, à la conclusion de la

délivrance dans l'anéantissement. » Encore moins sommes-nous capable de comprendre, avcc Wagner lui-même, comment, « dans la *Tétralogie*, dans ce drame où tout est absolument tragique, la volonté, qui voulait faire un monde à son image, ne peut arriver à se satisfaire que dans l'anéantissement final ! » — Ce sont là gentillesses de l'esprit allemand.

Oh ! la simplicité, la spontanéité, la naïveté dans l'art et dans la critique ! Béni soit le génie qui s'ignore plutôt que celui qui s'analyse et qu'on analyse de la sorte ! Bénie soit la beauté qui fleurit, qui rayonne d'elle-même, pareille aux lis des champs qui ne filent ni ne travaillent ; comparaison évangélique que Wagner, je pense, n'a pas inventée non plus et qu'il aurait bien fait de méditer davantage.

*Profils de musiciens*, tel est le titre d'un volume consacré par M. Hugues Imbert à six compositeurs, dont quatre français : Tschaikowsky, J. Brahms, E. Chabrier, Vincent d'Indy, G. Fauré, C. Saint-Saëns.

La dernière étude est naturellement la plus considérable. M. Imbert y parle en bons termes

du musicien d'*Henry VIII*. Il trouve dans les compositions de M. Saint-Saëns « des qualités incontestables qui ont placé ce compositeur, après Berlioz et Reyer, à la tête du mouvement qui s'est opéré, vers 1860, dans l'école musicale française, et où se fait sentir l'élément germanique. » Voilà qui est bien, quoiqu'un peu froid peut-être. Ailleurs, le critique s'échauffe davantage, et en somme M. Saint-Saëns n'a pas trop à se plaindre de lui. M. Saint-Saëns compositeur, du moins ; car pour M. Saint-Saëns écrivain, c'est autre chose. Certaines gens accuseront toujours l'auteur d'*Harmonie et mélodie* d'avoir renié Wagner ; il ne lui sera point pardonné précisément parce que, ayant beaucoup aimé, il a aimé moins. « Je ne vois pas pour moi que le cas soit pendable » ; ou bien nous serions presque tous pendus. Qui peut répondre d'aimer toujours, fût-ce Wagner, quand de bien autres amours ont déjà passé et passeront encore ! J'envie pour ma part ces esprits et ces cœurs immuables. Heureux celui qui croit, heureux celui qui aime, chante-t-on dans *Parsifal*. Heureux surtout celui qui croit à l'éternité de ses croyances et de ses amours. Une telle assurance doit faire d'un criti-

que un apôtre, qui ne hasarde plus des opinions mais qui confesse une foi.

M. Saint-Saëns, lui, ne s'est jamais cru infaillible : il s'est converti, disent les uns ; perverti, disent les autres. Par exemple, il a perdu son enthousiasme d'autrefois pour le quintette de Schumann, qu'il a aimé, dit-il, beaucoup, passionnément... pas du tout. Faut-il en vouloir aux hommes si parfois ils changent comme les fleurs ?

M. Imbert ne reproche pas moins à M. Saint-Saëns la variété que les variations de ses goûts. M. Imbert n'aime pas l'éclectisme et ne le pratique point. Ainsi il se moque de M. Camille Bellaigue qui, dit-il, a eu l'heureuse idée de révéler au public l'éternelle *Dame Blanche*. — C'est vrai, nous l'avouons, nous aimons beaucoup *la Dame Blanche*, mais beaucoup ! Nous n'allons pas jusqu'à promettre l'éternité à l'œuvre de Boïeldieu ; jusqu'à dire d'elle ce que dit M. Imbert de l'œuvre du peintre Manet : *Manebit !!!* Mais pour le moment, et déjà depuis nombre d'années, *la Dame Blanche* nous semble exquise ; nous gardons pour elle notre humble, et, si l'on veut, ridicule tendresse. Peut-être un jour préférerons-

nous, avec M. Imbert, la musique de M. de Castillon ou celle de M. Chauvet, deux morts que M. Imbert canonise. C'est possible et nous ne répondons pas de nous-même. Beaucoup, passionnément... peut-être la pauvre petite fleur ne nous a-t-elle pas donné la dernière de ses capricieuses réponses.

Il faut se pardonner bien des choses entre critiques et laisser chacun prendre le beau où il le trouve. Les uns aiment Boïeldieu ; les autres n'aiment pas Gounod. M. Imbert est de ceux-ci. Aux noms de Berlioz et de Reyer, cités plus haut, il n'a pas cru devoir ajouter le nom de Gounod. Pourtant l'auteur de *Faust* n'a peut-être pas été sans exercer quelque influence sur l'école française, précisément aux environs de cette date de 1860, choisie par M. Imbert. A la fin de son volume, M. Imbert parle bien un peu de Gounod, mais surtout pour reprocher à M. Saint-Saëns de trop admirer son illustre confrère de l'Institut. M. Imbert saurait, dit-il, s'il le voulait, « faire ressortir la place très honorable que les compositions de Gounod occupent parmi les productions de l'École française ». — La tâche, en effet, ne paraît pas malaisée. — « Mysticisme et

érotisme indistincts, lisons-nous plus loin, confondus par l'équivoque la plus raffinée, la plus ensorcelée dont Sphinx ou Sirène aient pu s'ingénier à tirer une captieuse énigme ou un moyen de séduction irrésistible (!!!!), serait-ce là tout le génie de Gounod? Il faut reconnaître toutefois chez lui certains accents qui tiennent vraiment d'une grâce supérieure leur attendrissement sans fadeur ou leur énergie franche et sans détour, et aussi, par moments, et à titre de distraction et de jeu, un badinage musical très fin et très agréable. »

J'avoue que je place Gounod beaucoup plus haut. Mais le dédain de M. Imbert s'accorde assez avec l'esprit général de son livre, de beaucoup de livres et d'articles actuels. Certaine école d'amateurs, de dilettanti, d'écrivains et de juges paraît garder ses préférences aux moins illustres d'entre les vivants. Elle élève des autels à de petits dieux inconnus; par système elle méprise les cultes établis et, délaissant les temples publics, fait ses dévotions à de petites chapelles ignorées. Que de critiques musicaux brûlent de donner un pendant à l'*Immortel* de M. Daudet et de crier haro sur l'Académie des Beaux-Arts! Qu'on parle à cer-

taines gens de Gounod, d'Ambroise Thomas, de Massenet, de Delibes, ils sourient et répondent avec une ironie douce : Oui, vous êtes pour les réputations consacrées et les membres de l'Institut. Demandez-leur de citer les maîtres d'aujourd'hui, ils vous éblouiront par une nomenclature inédite, mais glorieuse, disent-ils. Non pas que MM. d'Indy, Fauré, Chabrier, soient des inconnus ni qu'ils manquent de talent. Tous trois en ont, et beaucoup, mais assurément moins que Gounod, pour ne revenir qu'à celui-là.

Il semble même que le succès, s'il tire un artiste de l'ombre ou de la pénombre, effarouche et dépite ces amis jaloux, ces admirateurs qui prétendent être seuls à admirer. Depuis plusieurs années, on nous vantait avec enthousiasme *le Roi d'Ys* de M. Lalo. Ce serait une partition hors ligne, le point de départ de la nouvelle école française ; ce serait l'étoile du matin. On joue enfin l'œuvre promise, et avec un succès éclatant ; elle est tout ce qu'on a dit, et du jour au lendemain voilà M. Lalo populaire. Qui jette alors de l'eau sur le feu, sur notre feu à nous ? Les fanatiques. les prophètes d'hier. Je ne dis pas qu'ils se démentent, mais ils se corrigent eux-mêmes.

L'œuvre sans doute reste intéressante, mais elle a dû être retouchée, abaissée au pauvre goût du jour, puisqu'elle y a satisfait. L'auteur a fait des concessions, il nous suit au lieu de nous guider, et déjà l'on prône à sa place un musicien que nous ne connaissons pas, qu'on détrônera le jour où il se permettra, lui aussi, de devenir célèbre.

C'est cette tendance à l'admiration intime, aux rites secrets que nous nous permettons de reprocher un peu à la brochure de M. Imbert. Le goût de l'inédit l'entraîne à donner sur les musiciens qu'il étudie des détails qui peut-être n'ajoutent guère à l'intérêt des portraits. Que nous importe, par exemple, que M. d'Indy ait visité les montagnes dolomitiques du Tyrol ; que M. Chabrier ait dans son cabinet de travail le *Bar des Folies-Bergère* de Manet (un fort vilain tableau d'ailleurs) ; enfin, que M. Fauré n'ait pas encore été à Bayreuth ? Je souhaite vivement que le sympathique musicien ait pu s'y rendre enfin cette année. Et puis nous n'aimons guère le passage de Montaigne donné comme épigraphe à l'étude sur M. Fauré : « Souvienne-vous de celui à qui, comme on demanda à quoy faire il se peinait si fort en un art qui ne pouvait venir à la connais-

sance de guère de gens : J'en ai assez de peu, répondit-il, j'en ai assez d'un. J'en ai assez de pas un. » — La musiqne, fût-ce celle de M. Fauré, n'est pas à ce point inaccessible, et décidément M. Imbert est par trop jaloux de ce qu'il aime.

Nous aimerions louer en terminant une étude italienne, celle de M. Léopoldo Mastrigli sur Bizet. Mais nous l'osons à peine. M. Mastrigli, dans ce petit volume, est si aimable pour notre humble personne ! Il cite notre prose avec tant de bienveillance, que nous aurions l'air de lui rendre seulement la monnaie de sa pièce. Et de quelle pièce ! Si encore M. Mastrigli s'était borné à nous citer dans son livre ! Mais figurez-vous que notre confrère italien prépare un recueil d'aphorismes, sentences, maximes sur la musique, empruntées aux hommes les plus distingués de tous les temps. Il nous a envoyé la liste de ses auteurs, et nous y sommes, avec Beethoven, saint Augustin, Platon, Socrate, un vieux lettré chinois, et autres « publicistes », comme dirait M. Renan. Beethoven est nommé avant nous, mais nous voulons espérer que cette priorité ne lui vient que de l'ordre alphabétique !! Qui ne nous suspecterait

maintenant, si nous recommandions aux lecteurs le livre de M. Mastrigli, surtout les pages consacrées à *Carmen* et à *l'Arlésienne*, les deux chefs-d'œuvre du maître? Ah! que M. Mastrigli nous gêne, et que nous sommes malheureux de ne pouvoir dire de lui le bien que nous en pensons! Au moins nous avons le droit et le devoir de le remercier; franchement, il le mérite. Beethoven et Bellaigue! Jamais nous n'aurions cru voir ces deux noms imprimés comme cela, tout naturellement, à côté l'un de l'autre!

A propos d'Italie, n'oublions pas une brochure de M. Victor Maurel sur l'*Otello* de Verdi. L'artiste a fait sur l'exécution vocale et dramatique, sur la mise en scène du chef-d'œuvre dont il fut l'interprète éminent, des observations justes qui pourront servir à ses successeurs. Si tous les chanteurs comprenaient comme M. Maurel ce qu'ils disent, ce qu'ils jouent et ce qu'ils chantent, ils seraient vraiment les collaborateurs des maîtres; ils leur serviraient, au lieu de les desservir.

# TABLE DES MATIÈRES

Compiègne. — Imprimerie Henry Lefebvre, rue Solferino, 31

TYP. DRAEGER ET LESIEUR, 118, RUE DE VAUGIRARD.


CAMILLE BELLAIGUE
L'ANNÉE MUSICALE
PARIS
LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE, 15, Rue Soufflot.

# L'Année Musicale

COMPIÈGNE — IMPRIMERIE HENRY LEFEBVRE
31, RUE SOLFERINO, 31

CAMILLE BELLAIGUE

# L'Année Musicale

Octobre 1888 à Octobre 1889



PARIS
LIBRAIRIE CHARLES DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15

1890

# L'Année Musicale

## I

THÉATRE DE L'OPÉRA : *Roméo et Juliette,* opéra en 5 actes, paroles de MM. Jules Barbier et Michel Carré, musique de M. Charles Gounod.

15 décembre 1888.

On redoutait un peu pour *Roméo et Juliette* un déplacement qui, s'il n'était pas sans gloire, n'était pas sans danger. On savait que l'épreuve avait réussi à *Faust;* il y a juste un an que la cinq-centième représentation l'a prouvé. Mais, disait-on, *Faust* avait pour lui des proportions plus vastes, plus de variété et d'homogénéité. Des pages aussi discrètes que le duo du balcon et celui de l'alouette risquaient de ne pas franchir la rampe de l'Opéra ; leur charme allait se rompre, et, par excès de zèle pour la

gloire du maître, on n'arriverait qu'à diminuer, peut-être à déconsidérer l'un de ses deux chefs-d'œuvre.

Les prophètes de malheur en ont été pour leurs prophéties. *Roméo* a triomphé à l'Opéra comme ailleurs, et dans notre Louvre musical les deux ouvrages garderont désormais leur place véritable et définitive.

Le *Roméo* d'aujourd'hui est, à peu de chose près, le *Roméo* d'hier ; mais ce peu de chose est de trop. L'œuvre pouvait émigrer intacte. La version primitive ne comportant pas de dialogue parlé, *Roméo* n'avait pas besoin des raccords que nécessita jadis l'émigration de *Faust*. Il n'y avait ici rien à ajouter. Le maître n'aurait jamais dû consentir à écrire un ballet pour *Roméo*, et, après l'avoir écrit, il a dû regretter la concession faite à des préjugés que des hommes comme lui ont le droit et même le devoir de contrarier et de rompre.

Le ballet de *Faust*, en plein enfer, presque en dehors de l'action, avait du moins des excuses, ne fût-ce que la réputation voluptueuse de la localité et les vues diaboliques de Méphistophélès sur son compagnon. Et puis la musique en est

exquise, et voilà le meilleur de tous les arguments. Mais dans *Roméo*, quel prétexte à la chorégraphie ? Faire danser chez Capulet, quand Tybalt est mort la veille, quand l'hymen de Juliette, attristé par ce deuil, devrait se célébrer dans l'intimité, presque dans le secret ; quand Juliette vient de boire la liqueur qui va la foudroyer, quand nous attendons qu'elle tombe ; quand l'action, et une action de Shakespeare, se hâte et se précipite ! Faire danser et supprimer l'admirable épithalame, le double chœur aristocratique et religieux qui se chantait jadis autour de la jeune patricienne, et qu'on a sacrifié à d'absurdes entrechats ! On a déjà raccourci ce ballet, qu'on le supprime ! Qu'on fasse exécuter un peu plus de pirouettes au premier acte, quelques-unes encore avant le mariage, aux sons de la marche nuptiale ; mais qu'on débarrasse le quatrième acte d'un hors-d'œuvre musical et d'un contresens dramatique. Les abonnés viendront tout de même, ne fût-ce que par respect humain, et pour une autre fois ce sera un précédent. Si jamais, comme je le souhaite, l'Opéra nous donne *Otello*, on ne forcera pas Verdi à faire danser.

A cela près, nous avons retrouvé avec joie

notre *Roméo* familier. La beauté des décors, l'importance de la mise en scène, l'élégance des costumes, tout cet appareil plus considérable et plus somptueux ne lui a pas ôté sa grâce et son charme d'autrefois. Rien ne s'est atténué ; rien, sauf les quelques taches qui déparaient l'œuvre jadis et qui nous ont semblé plus légères. Nous appréhendions beaucoup le premier acte à l'Opéra : il y pouvait prendre un éclat trop vulgaire. La fête chez Capulet, avec ses ritournelles de mazurka, risquait de faire un gros tapage et rien de plus, et de trop rappeler une autre fête, plus foraine, hélas ! que princière, celle que donne le duc au premier acte de *Rigoletto*. Vérone est si près de Mantoue !

Eh bien ! non. Un orchestre plus nourri, des chœurs plus puissants ont sauvé tout cela. Nous avons surpris dans les couplets de Capulet une phrase mélancolique, un retour sur la jeunesse et l'amour passé, qui jamais ne nous avait charmé ainsi. La valse même, murmurée par Mme Patti avec une pureté de flûte, a failli nous attendrir. La phrase surtout : *Loin de l'hiver morose, laisse-moi sommeiller*, a pris sur les lèvres de l'artiste une poésie que nous ne lui avions

jamais trouvée. Elle nous avait toujours paru déplacée, cette valse, et peu digne de Juliette; et l'autre soir nous en étions presque à nous demander si, au contraire, elle ne convient pas au personnage ; si l'étonnement, l'éblouissement du premier bal ne justifie pas chez une toute jeune fille cette naïve effusion de plaisir ; si ce n'est pas là le gracieux complément de sa parure, une dentelle de plus à sa robe de fête, une dernière perle à son collier.

Nous n'attendions pas avec moins d'inquiétude l'acte des duels, qui n'est pas le meilleur, que seul eût pu brosser Meyerbeer avec la couleur musicale, dramatique, et pour ainsi dire historique, de son triple génie. Là encore, nous avons été agréablement surpris. Dans son nouveau cadre, le tableau paraît plus grand et mieux composé. L'invective réciproque : *Capulets ! Montaigus ! race immonde !* manque toujours de développement et de cette rage folle qui devrait précipiter l'une sur l'autre les deux moitiés de la ville. D'autres haines frémissent au troisième acte des *Huguenots*, par exemple, dans une querelle pourtant moins tragique et moins sanglante que celle-ci. Mais, en somme, à l'Opéra, le tout

a fait très bonne figure. Sans avoir de valeur mélodique, le chœur ajouté par M. Gounod pour fortifier une fin d'acte un peu grêle est à sa place et bouche un trou. Au cours de l'acte, certaines pages ou certaines phrases ont admirablement porté à l'Opéra : notamment le déchirant *lamento* du peuple autour du cadavre de Tybalt, et surtout les préliminaires pathétiques du double duel. La provocation de Tybalt, toute frémissante de haine ; les réponses d'abord contenues de Roméo, puis son admirable explosion ; tous ces dialogues par apostrophes insolentes ou furieuses ont pour ainsi dire pris du champ comme les combattants eux-mêmes.

Une autre scène, celle de la bénédiction nuptiale dans l'oratoire de frère Laurent, a beaucoup gagné en grandeur liturgique. A l'Opéra-Comique, ce mariage secret paraissait expédié en hâte et sans solennité. Le voilà maintenant tel qu'il doit être célébré. Sur les deux jeunes têtes inclinées devant lui, frère Laurent étend les mains, et sa bénédiction, grave et affectueuse à la fois, descend comme le voile d'hyménée que l'Église jadis déployait au-dessus des époux. Près du Dieu inaccessible aux rancunes humaines, du Dieu

qui ne connaît pas la haine et ne souscrit jamais à l'injustice, les deux enfants étaient bien sûrs de trouver assistance. Moins barbares que certains parents de la terre, le Père qui est aux cieux ne pouvait refuser sa consécration à d'aussi belles amours.

De cette consécration, la chaste fille ne se fût jamais passée, mais elle n'en demande pas d'autre. Maintenant elle peut se donner sans honte. Elle a senti dans cette voix toute l'autorité avec toute la bonté divine, et l'union de la majesté et de la douceur donne à la scène une double beauté que peut-être jadis nous n'avions pas assez appréciée.

En écoutant le chant de frère Laurent, nous pensions à une autre prière, infernale, celle-là : l'invocation de Méphistophélès aux fleurs du jardin de Marguerite. Là-bas le démon, comme ici le Seigneur, intervenait dans les tendresses humaines ; il était l'instigateur du mal, comme ce moine est le saint complice du bien ; au lieu de l'influence divine, il appelait les maléfices de la nature au secours d'un amour criminel. Aussi, quelle différence entre les deux inspirations musicales ! A la place des accords diaboliques

qui rythmaient pour ainsi dire à coups de griffe le chant néfaste de Satan, quelle bienveillance et quelle amabilité sereine ! Frère Laurent, lui aussi, connaît les secrets des fleurs, mais leurs secrets bienfaisants, et celles qu'il a cueillies avaient poussé dans la montagne pour le salut de Juliette et non pour sa perdition.

Que de détails déjà mis en lumière ! Au lieu d'un effacement général, quel surcroît de relief ! Mais ce n'est pas tout. Les récitatifs, les ritournelles n'ont rien perdu non plus de leur élégance, de leur style, de leur concordance parfaite avec l'ensemble de l'ouvrage. Elle s'est épanouie plus large et plus belle, la phrase de Capulet conduisant Juliette à l'église : *Ma fille, cède aux vœux du fiancé qui t'aime.* Le Mozart de la *Flûte enchantée*, le Glück d'*Alceste*, l'auraient commencée ainsi ; ils en auraient ainsi tracé le noble contour. Mais M. Gounod pouvait seul l'achever par un pareil souhait et par un pareil soupir : *Le bonheur vous attend au pied des saints autels.* Avec la même expression de tendresse et de mélancolie paternelle, un grand poète disait jadis, sur le seuil de l'église, à son enfant qui devait elle aussi mourir :

> Ici l'on te retient ; là-bas on te désire ;
> Fille, épouse, ange, enfant, fais ton double devoir.
> Donne-nous un regret, donne-leur un espoir ;
> Sors avec une larme, entre avec un sourire.

Voilà donc l'œuvre chez elle à l'Opéra. — Mais les pages les plus intimes ont-elles aussi gardé leur charme ? Le madrigal, le duo de l'alouette, le duo du balcon surtout, n'ont-ils point pâli, n'ont-ils point langui ? Non, ces beautés exquises, ailleurs un peu étouffées, au lieu de s'évanouir, se sont épanouies ici. Le duo du balcon surtout a répandu tout autour de lui une atmosphère de tendresse. C'est qu'il ressemble à l'une de ces fleurs odorantes que le Midi nous envoie. Elles arrivent pressées, meurtries par l'étroitesse de leur prison légère ; mais, à peine délivrées, elles se rouvrent, elles revivent et remplissent notre demeure de leur parfum recouvré, car elles cachaient dans leurs calices tous les trésors du printemps.

Oui, le second acte de *Roméo et Juliette* est beau comme une fleur ; mais comme une fleur il est délicat. Il ne faut pas « que l'univers entier s'arme pour l'écraser », c'est-à-dire il ne faut pas que la foule l'écrase de ses conversations ou de

1.

son indifférence. Il faut l'entendre dans le silence, avec recueillement et avec amour ; c'est avec amour qu'il a été écrit et qu'il est chanté. Que le public de l'Opéra daigne écouter au lieu de parler, et regarder au lieu de chercher à se faire voir, et ce public, malgré tout l'un des plus intelligents de l'Europe, sentira pénétrer en lui l'intime poésie de cette musique.

Trois actes de *Roméo :* le second, le quatrième (sauf le ballet) et le dernier, sont purs de presque toute tache ; mais le second est, je crois, le plus immaculé. Il est supérieur même à l'acte du jardin de *Faust*, d'abord par l'égalité et la continuité de l'inspiration. D'un bout à l'autre il est conduit avec une délicatesse exquise, sans une halte, sans une secousse ; il coule tout uniment, il passe d'une seule haleine, et quand il a passé, à peine en a-t-on senti la douceur fugitive.

Il est supérieur encore au troisième acte de *Faust*, sinon par l'intensité, du moins par la chasteté du sentiment. Deux fiancés le chantent, c'est-à-dire deux êtres heureux entre les heureux, mais purs entre les purs. Ah ! qu'il ressemble peu au jardin de Marguerite, le jardin de Juliette ! Comme il entend un autre dialogue ! Rien dans

le rôle de Juliette ne trahit le trouble et la volupté ; l'esprit, ou le cœur, est aussi prompt chez elle que chez Marguerite, mais la chair est moins faible. Rappelez-vous, sur ces seuls mots : *Et pourtant j'écoute!* quelle langueur amollissait la voix de la petite Allemande prise au premier piège d'amour. Quand s'échappait des lèvres de Gretchen l'aveu de sa défaillance: *Ah! je t'adore, pour toi je veux mourir !* quel abandon, quelle chute adorable, mais quelle chute !

Enfin, dans le duo de *Roméo*, la forme musicale est encore plus libre, plus ondoyante et diverse que dans celui de *Faust*. Elle se prête avec plus de souplesse aux moindres variations du sentiment. Toutes les mélodies (et elles sont innombrables) s'enchaînent et se déduisent les unes des autres ; les rythmes, les mouvements ne font que changer, et l'acte entier, merveille d'unité et de variété à la fois, brille, comme un diamant à facettes, de mille reflets changeants.

Dès le début, tandis que le rideau se lève sur la scène encore vide, le prélude enveloppe de mystère le jardin endormi. Quelle différence entre ce commencement et celui du troisième acte de *Faust !* Combien je préfère ce paysage à

l'inutile romance du malencontreux Siebel ! Indiqué par la cantilène des violons, l'effet de nuit et de calme est encore accentué par le petit chœur des compagnons de Roméo. Roméo demeuré seul, la fenêtre de Juliette s'illumine, et une simple modulation, quelques accords d'instruments à vent tombés en triolets et d'une chute lente, expriment bien le rayonnement de cette clarté bénie. La partie intermédiaire de la belle cavatine : *Ah ! lève-toi, soleil !* celle qui relie les deux couplets, est accompagnée par un orchestre qui jase et que traversent mille soupirs, mille vagues murmures. A partir de ces mots : *Elle rêve ! Elle dénoue une boucle de cheveux !* sur l'ondulation continue des violons passent tour à tour des contre-chants de flûte, de clarinette, et un hautbois solitaire, par une arabesque délicieuse, ramène le motif du commencement,

A la cavatine de Roméo la scène suivante se rattache tout naturellement par deux simples accords de harpes, et, sur une note inattendue, posée comme au hasard, Juliette apparue commence à rêver. Se lassera-t-on enfin de prétendre que notre musique française, rebelle à tout progrès, obstinément dédaigneuse de la vérité ou

de la vraisemblance théâtrale, reste asservie aux vieux systèmes, aux formules traditionnelles et symétriques de jadis? Comment traduire la rêverie de Juliette et ses confidences aux étoiles, mieux que par toutes ces phrases errantes sur les lèvres de la jeune fille au hasard de ses souvenirs, de ses craintes et de ses espérances? Où trouver moins de rigueur et de formalisme que dans ce perpétuel échange de mélodies, qui vont et reviennent de l'un à l'autre des fiancés, enveloppant d'un nimbe sonore leurs deux têtes rapprochées?

Les librettistes ont eu le bon goût de suivre ici Shakespeare presque mot à mot, et le musicien a noté avec une sensibilité raffinée les moindres nuances de l'âme de Juliette, la plus charmante peut-être entre toutes les âmes de vierge et de femme.

Au premier mot de Roméo, qu'elle entend sans le voir, elle frissonne : *Qui m'écoute?* dit-elle; et d'un ton légèrement offensé, pour ainsi dire avec un geste musical seulement de fierté virginale, elle ajoute : *Qui surprend mes secrets dans l'ombre de la nuit?* Dans la simple question : *N'es-tu pas Roméo?* quel ardent désir que ce soit

lui ! C'est lui, en effet, et Juliette rassurée lui révèle tout son cœur. En deux ou trois pages, l'âme de la jeune fille se dévoile, plus complexe, sans être compliquée cependant, que l'âme de Marguerite. Pauvre et naïve Gretchen! A peine avait-elle entendu Faust lui murmurer la phrase : *Laisse-moi contempler ton visage!* qu'elle la redisait, docile à la première leçon d'amour. Elle n'était pour ainsi dire que l'écho du bien-aimé; elle ne chantait qu'après lui et d'après lui. Juliette a plus d'initiative et de spontanéité. Sous les détours nonchalants des mélodies, sous leurs harmonieuses cadences se glissent des accents d'orchestre légers, mais expressifs, des soupirs de hautbois, de bassons, de cors, et ces moelleuses sonorités estompent derrière les deux enfants l'ombre bleue de la nuit d'Italie qui protège leur bonheur.

Juliette poursuit : *Cher Roméo, dis-moi loyalement : Je t'aime, et je te crois.* Alors les harpes s'envolent, et les promesses et les serments les suivent. Mais un soupçon effleure déjà Juliette. Roméo ne la trouvera-t-il pas bien osée d'avoir parlé si vite ? Aussi se hâte-t-elle, sinon de rétracter son aveu, du moins d'en partager la douce

honte avec la nuit, *dont le voile indiscret a trahi le mystère.*

Ni Shakespeare ni M. Gounod n'avaient dit encore ici tout ce qu'ils avaient à dire. Mais la musique, plus lente que la poésie, risquait en se prolongeant de devenir monotone. Les librettistes et le musicien ont bien fait de couper un instant le duo par le petit chœur des valets et le bref et plaisant épisode de la nourrice. On ne voit qu'avec plus d'émotion reparaître Juliette et Roméo ; on n'est que plus délicieusement repris par la douceur renaissante de leur entretien.

Tout l'acte est très bien mis en scène à l'Opéra. Ce n'est pas au balcon cette fois que revient Juliette, mais sur la terrasse, derrière une grille légère; jusqu'à la fin du duo, elle va de cette terrasse à sa fenêtre, éloignant, puis rappelant Roméo, et ces allées et venues donnent encore plus de langueur aux adieux amoureusement prolongés. Juliette ne quittera pas Roméo sans avoir tout prévu, tout préparé. Avec une tendresse grave, presque solennelle, elle s'offre à lui pour femme : elle le prie de fixer le jour, l'heure et le lieu de leur hymen. Si par malheur, ajoute-t-elle avec mélancolie, avec un vague soupçon que le

mal existe et qu'il est des amours moins purs et moins durables que le sien; « si, comme dit à Roméo la Juliette de Shakespeare, si tu as des intentions qui ne sont pas bonnes, » oh! alors l'ardente, mais honnête enfant, ne se donnera pas, quitte à mourir de s'être refusée.

Mais elle n'a rien à craindre. Exaltée, presque indignée, la protestation de Roméo ne se fait pas attendre. Comme tout à l'heure, les harpes s'envolent encore, mais d'un essor plus impétueux, et quand viennent les mots : *Dispose en reine, dispose de ma vie!* tous les instruments à cordes, éperdus, joignent leur unisson à la voix du jeune homme pour la fortifier et l'emporter plus haut; tout l'orchestre s'élance vers l'enfant radieuse dans une effusion unanime d'enthousiasme et d'amour.

Ces deux êtres qui se sont rencontrés il y a une heure à peine, s'adorent maintenant pour l'éternité; ils ont conclu le pacte de leur immortelle tendresse. Avant de se quitter, et pour la première fois depuis le commencement du duo, ils chantent ensemble; leurs deux voix n'en font plus qu'une, comme leurs âmes. Ah! l'adorable séparation, toujours et toujours retardée! Quelle

lenteur à dénouer les bras enlacés, à détourner les regards confondus! Une dernière fois, Juliette rappelle son bien-aimé. Mais elle sent bien qu'il faut le laisser partir, qu'elle ne saurait lui permettre de franchir aujourd'hui le seuil de son asile. Elle rentre donc, et sa lampe s'éteint. La nuit poursuit son cours, la chaste nuit qu'ils ont respectée tous deux, qu'ils ont faite leur confidente et non leur complice. L'orchestre de nouveau peut chanter, reprendre sans trouble la cantilène du prélude. La pure mélodie ramènera dans les rêves de Juliette tous les souvenirs sans un seul remords de l'amour, et le baiser que Roméo confie à la brise ira se poser, sans le faire rougir, sur le front endormi de la fiancée.

Ce second acte, qui renferme les plus exquises beautés de *Roméo*, ne les renferme pas toutes; mais si nous voulions examiner la partition entière, l'espace aujourd'hui nous manquerait. Il faudrait rappeler d'abord l'admirable prologue, impassible récit de haine que traverse un rayon d'amour. Nous parlions plus haut du génie historique de Meyerbeer. Le maître des *Huguenots* n'eût sans doute rien trouvé de plus original et de plus grandiose. On pourrait suivre encore

ailleurs que dans le second acte le grand courant de tendresse dont le génie de M. Gounod aura été pour la musique contemporaine la source la plus abondante. Nous n'avons rappelé que le duo des fiançailles, parce qu'il est le plus complet peut-être, et que l'amour y circule, comme le sang dans nos veines, en mille petits filets dont il faut suivre attentivement le réseau délié. Le duo nuptial et le duo funèbre, sans parler du madrigal du premier acte, s'imposent plus vite à l'admiration, et le public n'a pas besoin qu'on lui signale, par exemple, la merveilleuse phrase de l'alouette, ou le fameux cri : *Juliette est vivante!* Il n'exige pas non plus qu'on le mette en demeure d'opter, ou que nous options nous-mêmes pour *Faust* ou pour *Roméo*. Qu'il admire et qu'il aime comme nous les deux partitions sœurs, et qu'il se rappelle le mot singulier mais expressif de Victor Hugo : Les chefs-d'œuvre sont comme les loups, ils ne se mangent pas entre eux.

Mais *Roméo* et *Faust*, diront peut-être les difficiles, ne sont que deux éditions du même ouvrage ; *Roméo* n'est qu'un pastiche ou une redite de *Faust*. — On ne saurait, en effet, mé-

connaître la ressemblance et la parenté des deux ouvrages. Mais quel maître a jamais différé de lui-même? Lequel s'est renouvelé au point de ne pas se faire partout reconnaître? Mozart ne pense-t-il et n'écrit-il pas toujours comme Mozart? M. Gounod, de même, parle sa langue, celle qu'il s'est faite, et, avant de le lui reprocher, il faudrait reprocher aux rosiers de porter toujours des roses. *Faust! Roméo!* deux opéras d'amour, deux variations sur le même thème, au fond toujours la même chose. — Oui; mais l'amour aussi est au fond toujours la même chose, et personne, je crois, n'a pensé encore à s'en plaindre.

Nous tenons à féliciter chaleureusement MM. les directeurs de l'Opéra. Ils ont fait à l'œuvre de M. Gounod un accueil digne d'elle; ils lui ont rendu des honneurs d'interprétation et de mise en scène qu'elle ne trouverait pas, croyez-le bien, ailleurs qu'à Paris. Aujourd'hui qu'on ne ménage guère ces messieurs, nous qui parfois leur avons adressé des reproches, esthétiques bien entendu, mais des reproches, nous aimons à les remercier très haut.

Nous n'étions pas sans inquiétude, peut-être sans prévention, en allant écouter M^me^ Patti.

Nous ne l'avions entendue qu'une fois ; nous ne connaissions guère que par les contes de fées cette voix et cette virtuosité légendaires. De temps en temps, les journaux racontaient que M^me^ Patti était à Rio-de-Janeiro ou à Buenos-Ayres, qu'elle y chantait *Lucia* ou la *Sonnambula* parmi des monceaux de fleurs et d'or; et nous déplorions que cette rare créature eût suivi ce vulgaire chemin; que, depuis vingt ans, elle eût pris ou qu'on eût pris pour elle le soin de son opulence et de sa renommée voyageuse plus que de sa gloire véritable ; qu'au lieu d'étudier l'art nouveau dans notre vieille Europe, elle allât porter au Nouveau Monde les débris d'un répertoire en ruine.

Nous nous disions tout cela. Mais M^me^ Patti n'a eu qu'à paraître, et nous avons été sous le charme. D'un bout à l'autre de son rôle, M^me^ Patti a été l'intelligence, la grâce et la jeunesse même; la Juliette de Shakespeare, comme celle de M. Gounod. Avec quelle timidité et quelle modestie elle a joué le premier acte; les autres, avec quelle tendresse câline et parfois quelle puissance et quelle sobriété! Comme elle a écouté les instructions de frère Laurent! Comme on a vu passer sur son visage l'appréhension,

l'horreur du sommeil semblable à la mort, comme on y a vu revenir par degrés et s'épanouir enfin la joie du réveil et de la vie retrouvée !

La voilà donc une grande artiste, celle à qui nous n'avions jamais entendu prodiguer que des noms d'oiseaux chanteurs ! Mais, direz-vous, qu'a-t-elle fait de sa voix et de sa virtuosité ? Sa voix ! Je gage qu'une jeune fille s'en contenterait encore et pour longtemps. Quelques notes du haut sans doute sont moins pures, moins faciles, mais quelle fraîcheur les autres ont gardée ! Quant à la virtuosité, aucune autre n'approche de celle-ci. On s'est étonné que le premier soir M^me^ Patti, légitimement émue, n'eût pas chanté la valse avec une irréprochable perfection. Je demanderai seulement leur avis aux auditeurs des jours suivants, et je demanderai surtout, avec Alfred de Musset, jugeant autrefois une autre artiste, M^lle^ Pauline Garcia, la permission de ne pas compter les plumes qui tombent au premier coup d'aile d'un oiseau qui s'envole.

On a cherché à M^me^ Patti encore d'autres querelles, indignes d'elle et indignes de nous. On lui a reproché de n'être plus assez virtuose, quand on s'était plaint jusqu'ici qu'elle le fût trop. On

lui a reproché jusqu'à son âge. Eh bien ! puisque vous voulez pour le rôle de Juliette des femmes de vingt ans, amenez-en donc, et vous verrez comme après celle-ci les autres le chanteront!

Le rôle de Capulet est tenu avec autant de noblesse que de douceur par M. Delmas, dont nous avons plaisir à signaler les progrès incessants. Il a mis beaucoup de mélancolie dans le passage du premier acte : *O folles années qu'emporte le temps*, beaucoup de dignité et d'affection dans la phrase du quatrième acte : *Ma fille, cède aux vœux du fiancé qui t'aime.* Un jour, qui n'est pas loin, M. Delmas sera un artiste de premier ordre.

Quant à M. Édouard de Reszké, frère Laurent, ce n'est pas un moine ; c'est tout un chapitre, et un chapitre noble. Sa voix d'orgue donne au personnage un caractère de majesté pontificale et pour ainsi dire d'onction gigantesque. Ce torrent sonore s'épanche toujours sans brutalité ; jamais il n'emporte dans sa course les détails même les plus délicats : *Dieu qui fis l'homme à ton image, et de sa chair et de son sang créas la femme.* A ce mot : *la femme*, M. Édouard de Reszké donne un accent de complaisance et de

bonté qui nous a rappelé le traditionnel : « Quant à vous, mademoiselle... » des allocutions nuptiales.

Nos compliments à M. Muratet, un intelligent Tybalt, aux chœurs et surtout à l'orchestre, qui a joué comme il joue toujours quand il est dirigé par M. Gounod, et quelquefois quand il est dirigé par d'autres.

Enfin, de M. Jean de Reszké, le héros de ces belles soirées, que dire que nous n'ayons dit cent fois depuis qu'il a débuté, et que tous à la longue ne se soient décidés à dire comme nous ? Oui, la foule et ceux qui se flattent de la conduire ont fini par acclamer avec l'enthousiasme dont il est digne l'artiste aujourd'hui sans égal. Ah ! l'admirable talent, sans défaut et sans excès ! Quel style, et quelle voix ! Même au comble de la passion, quelle possession de soi, quel équilibre, quel instinct et quelle science ! Quelle jeunesse avec quelle maturité ! Il est venu pour M. Jean de Reszké, le moment glorieux, enchanteur, où un grand artiste est maître absolu de lui-même et du public qu'il a enfin conquis, ce moment auquel on voudrait dire, comme le Faust de Goethe : « Arrête-toi, tu es si beau ! »

Que M. de Reszké jouisse de son triomphe, le plus éclatant et le plus légitime que nous ayons jamais vu à l'Opéra ou ailleurs ; mais qu'il nous permette aussi d'en jouir le plus longtemps possible. On disait que les deux frères songeaient à nous quitter pour aller chercher fortune au loin. Puissent-ils demeurer en France, et, pendant quelques années encore, préférer à ceux qui les payeront le plus ceux qui les admirent et qui les aiment le mieux !

II

# NOS COMPOSITEURS

Veuillent les Immortels, conducteurs de ma langue,
Que je ne dise rien qui doive être repris !

Nous allons parler de contemporains, de vivants, essayer de caractériser le talent de six compositeurs français que nous connaissons, qui nous connaissent, que nous avons salués hier, avec lesquels nous dînerons peut-être demain. Après nous avoir tenté, voici que l'essai nous intimide. Les artistes, même les plus grands, sont si ombrageux, si jaloux d'eux-mêmes ! On donne aux musiciens, trop couramment, mais non sans raison, le nom de maîtres. Ces maîtres facilement irritables, nous ne voudrions pas les blesser. Nous voudrions n'écrire d'eux que ce qu'ils auront plaisir

2

à lire. Nous le pouvons peut-être aujourd'hui. Aujourd'hui que nul devoir de chronique et d'actualité ne nous impose l'analyse minutieuse d'une œuvre nouvelle, prenons notre distance, reculons-nous un peu pour ne voir de ces diverses figures que l'ensemble, les grandes lignes : les belles. Laissons dans l'ombre les détails, les défauts, et donnons-nous une fois le plaisir, trop rarement permis, de dire à des artistes admirés, aimés, rien que la vérité, sans leur dire toute la vérité.

Gounod, Ambroise Thomas, Reyer, Saint-Saëns, Massenet, Delibes. Tous de l'Institut! — Oserons-nous donc témoigner encore de quelque respect pour la vieille compagnie ? N'entendons-nous pas déjà qu'on s'étonne et qu'on raille ? Quoi ! les chefs de l'école française, cette demi-douzaine de musiciens en uniforme, patentés, consacrés par une distinction officielle et par le banal honneur de tant de succès populaires !

Vous oubliez, nous dira-t-on, l'*Immortel*, ou vous ne l'avez pas compris, si vous avez restreint cette satire à la seule Académie française. Etendez-la aux cinq classes de l'Institut. Soyez de votre époque, suivez le courant, entrez dans ce

que nous appelons *le train*. Dédaignez, attaquez, méprisez d'en bas tout ce qui est en haut ; célébrez les inconnus, les obscurs, les impuissants ; ébranlez toute hiérarchie, même celle du mérite ; en art comme en politique, n'ayez plus le goût de l'élite, mais du nombre ; le règne de la médiocrité et de la foule est venu.

Beaucoup parlent ainsi maintenant et se plaisent à ces impertinents paradoxes. Ils ont tort. Sans compter que, sous prétexte de détruire des préjugés, ils créent des préjugés à rebours ; par haine de l'Académie, ils en viendraient presque à fonder une contre-Académie.

Qu'il ne soit pas indispensable, pour avoir du talent, fût-ce du génie, d'être membre de l'Institut, rien de mieux ; mais au moins qu'il ne soit pas non plus indispensable de ne pas l'être. Certes, nous aurions en musique bien des noms à citer après ceux que nous avons choisis : par bonheur, il y a plus de six musiciens en France. Mais peut-être ceux-ci méritent-ils au moins d'être nommés et étudiés les premiers. S'ils ne font pas tout l'honneur de notre école nationale, ils lui font beaucoup d'honneur. Cette école, nos voisins d'Allemagne et d'Italie auraient le droit

de nous l'envier; ils ne nous opposeraient pas un groupe d'artistes vivants d'égal mérite. A la fois personnelle et éclectique, notre musique est libre, sinon de toute influence, au moins de toute tyrannie. Elle a profité dans la mesure de ses besoins et de ses facultés du génie de nos voisins. Elle s'est servie de Wagner, par exemple, sans s'asservir à lui. Elle abonde en talents divers. Nul ne ressemble moins à M. Saint-Saëns, par exemple, que M. Massenet, sinon M. Léo Delibes, et parmi les maîtres de notre pays, aucun ne peut se vanter d'être le maître unique.

## I

## M. CHARLES GOUNOD

Décembre 1888.

Je crois que c'est le plus grand de tous nos vivants, et plusieurs de ses confrères eux-mêmes sont de cet avis. Du moins ils le disent. S'il fallait sacrifier toutes les œuvres des maîtres d'aujourd'hui pour en sauver une seule, il se pourrait que le suffrage universel demandât à l'unanimité

le salut de *Faust*, et pour une fois il aurait peut-être raison.

La musique de M. Gounod est de notre âge, mais déjà notre génération a vieilli plus qu'elle ; elle demeure et nous passons. Du *Faust* de M. Gounod, chaque fois qu'on y revient, on pourrait répéter ce que disait Gœthe du sien : « Le cœur est toujours secoué par les frissons de la jeunesse à l'approche de ces magiques apparitions. » Quoi qu'en pensent les prétendus progressistes de notre temps, et les envieux, qui sont de tous les temps, le chef-d'œuvre de Gounod, celui que depuis lors il n'a jamais dépassé, ni peut-être même atteint, *Faust*, est en possession de la gloire et d'une gloire légitime et durable.

Cette musique a été comme une source nouvelle, jaillie de notre sol. M. Gounod a fait une langue musicale que personne n'avait parlée encore et que beaucoup ont essayé de parler depuis. Remontez dans l'histoire de l'école française, vous ne rencontrerez rien de pareil : ni chez Berlioz, ni chez Halévy, ni chez Auber, ni chez Boïeldieu, ni chez nos vieux maîtres du dix-huitième siècle. Gounod a trouvé, créé quelque chose, et l'on n'est un grand artiste qu'à ce prix.

Ce quelque chose est difficile à définir, à préciser avec des mots : car la critique d'art, surtout la critique musicale, ne peut malheureusement, comme la critique littéraire, s'aider d'exemples et de citations. Et puis les sentiments, les sensations même, dont elle traite bien plus que des idées, s'indiquent, mais ne se démontrent guère.

C'est justement tout un ordre de sentiments et de sensations, dont M. Gounod a renouvelé l'expression : l'amour. Il a transformé l'amour en musique. M. Ambroise Thomas, nous le verrons, est surtout un mélancolique ; M. Gounod est un amoureux (il va sans dire que nous ne parlons que de l'artiste). Ma grand'mère chantait jadis : « C'est l'amour, l'amour, l'amour, qui mène le monde à la ronde. » M. Gounod devrait bien mettre en musique cette chanson-là. Avec sa barbe blanche, ses yeux clairs et profonds, ses grands gestes qui bénissent, quand il parle ou qu'il chante d'une voix émue et haletante, il ressemble à un apôtre de l'amour. Amour sacré, amour profane ; amour de l'Évangile et de l'Imitation, ou de Shakespeare et de Gœthe; amour de Dieu ou de ses créatures ; amour de la tête, du cœur ou des sens, il les a tous compris et tous

éprouvés. (De plus en plus il va sans dire que nous ne parlons que du musicien.) Des artistes que nous étudions, avec M. Massenet, dont la flamme pourrait bien s'être allumée à son foyer, il est le plus ardent, le plus passionné, et voilà peut-être pourquoi il est le plus grand.

Cette ardeur, cette passion, il les a portées à la fois dans la musique de théâtre et la musique d'église ; il les a partagées entre ces deux moitiés de son génie et de sa longue carrière. Il a servi deux maîtres, et, loin de trahir aucun des deux, il a tenté de les réconcilier. On s'en est étonné, scandalisé même, et on a eu tort. Jamais dans l'œuvre de M. Gounod l'amour divin n'a été, je ne dirai pas profané, mais terni seulement par le voisinage ou l'ombre des humaines amours. Marguerite, par exemple, a péché par tendresse, et c'est par une autre tendresse qu'elle est sauvée. Il n'y a là rien de choquant. La pécheresse, ou plutôt la victime, a mérité d'emporter au ciel le nom et le souvenir du bien-aimé. Le dernier cri que Gœthe ait mis sur ses lèvres : Henri ! Henri ! est un appel à Faust qu'elle voulait emmener et que le Dieu de miséricorde eût reçu dans son sein avec elle.

Quant à *Roméo*, rien n'est plus pur que cet adorable et long duo : de fiançailles d'abord, puis d'hymen et enfin de mort. Ici Dieu n'a rien à pardonner; il n'a qu'à bénir et à immortaliser de chastes et douloureuses amours.

Certaine critique s'est donc fourvoyée, elle a manqué de justesse autant que de convenance quand elle s'est permis d'appeler l'œuvre de M. Gounod un mélange de mysticisme et d'érotisme. Il n'y a là qu'une injure gratuite. Nulle part on ne peut relever chez M. Gounod une infraction aux convenances esthétiques, un compromis suspect entre les choses humaines et les choses de Dieu. L'auteur de *Faust* n'est pas de ces artistes auxquels on peut reprocher, tout en admirant leur talent et leur imagination originale, d'avoir non pas avili, le mot serait trop gros, mais affadi les sujets divins. Le choral des Epées a la carrure d'un choral de Haendel, et les psaumes de la pénitence planant sur Marguerite éperdue ne sauraient indigner les échos de l'église.

La phrase du peuple agenouillé autour du cadavre de Valentin, cet admirable plain-chant funèbre, est-ce encore de la religiosité mondaine?

Et dans le trio de la prison, dans le triple et sublime élan de Marguerite vers le ciel, assomption d'une âme délivrée, reste-t-il une trace d'humanité et la moindre souillure de la terre ?

Quant à la musique religieuse de M. Gounod, ardente, passionnée, elle n'est pas pour cela profane. Mais dans *Rédemption*, dans *Mors et vita*, dans l'acte de baptême de *Polyeucte* (un admirable fragment trop oublié), jusque dans cet *Ave Maria* dont le maître a réchauffé le prélude du vieux Bach, partout on retrouve l'auteur de *Faust* et de *Roméo*. — D'accord, ainsi qu'on retrouve dans le *Requiem* le maître de *Don Giovanni*. Ni Mozart ni M. Gounod n'ont manqué pour cela au respect qu'on doit à Dieu. Telle phrase du baptême de *Polyeucte* rappelle une ritournelle de *Roméo* ; c'est possible ; mais notre cœur fait-il tant de distinctions ? Sont-elles si nettement séparées, les régions de notre âme ? Pour toutes nos tendresses, avons-nous plus d'un mot : aimer ? et quand ils atteignent une certaine hauteur, tous nos sentiments ne se purifient-ils pas, tous nos amours ne se fondent-ils pas dans l'amour ?

Ainsi chez M. Gounod pas de disparate, pas

de dissonance; plus que toute autre, son âme est une.

On ferait de ses héroïnes une galerie charmante : Marguerite à sa fenêtre ; Juliette endormie sur le marbre de son tombeau ; Mireille effeuillant les rameaux d'un mûrier; Sapho debout sur la falaise et donnant le dernier baiser à sa lyre d'or. Dans la musique de M. Gounod plus que dans tout autre, la femme tient la première place, et ce n'est pas du nom de Faust, mais de celui de Marguerite qu'il aurait dû nommer son chef-d'œuvre.

Le *Faust* de M. Gounod, a-t-on dit encore, n'est pas celui de Gœthe. Non certes, ou du moins il n'est pas tout le *Faust* de Gœthe, et cela, aucun *Faust* ne l'a encore été, pas plus celui de Schumann que celui de Berlioz ; aucun peut-être ne le sera jamais. C'est l'éternelle et glorieuse destinée des œuvres comme celle de Gœthe : tous les artistes (et ils sont nombreux) qui les interprètent, les interprètent à leur manière. Les trois grands *Faust* de la musique renvoient au *Faust* original, dont ils sont tous illuminés, un rayon de sa lumière transformée à leur foyer. M. Gounod s'est peu attaché au côté fantastique et philoso-

phique de *Faust*; il s'est moins soucié de Méphistophélès et de Faust lui-même que de Gretchen. Dans le poème immense, parfois ténébreux, où l'un des plus vastes esprits modernes a jeté ses pensées, ses théories, ses croyances, où se heurtent le moyen âge et l'antiquité, la terre, le ciel et l'enfer, il n'a vu que la blanche figure d'une enfant de quinze ans ; il a consacré toute la douceur de son génie, toute la tendresse de son âme à chanter une simple et triste aventure d'amour.

Mais de quelle voix il l'a chantée ! Jamais, on ne saurait trop le redire, jamais la musique n'avait aussi finement noté les plus exquises nuances de l'amour : jamais elle n'en avait rendu ainsi le sentiment et la sensation à la fois : troubles, craintes, pudeur, désirs et défaillances, frissons de corps et d'âme, dans la scène du jardin tout est rendu, tout jusqu'aux délices du baiser.

Le duo, depuis le commencement jusqu'à la chute du rideau sur le ricanement de Méphistophélès, n'est qu'une leçon et un exemple d'amour. On en pourrait étudier et expliquer chaque phrase, depuis celle-ci : *Laisse-moi contempler ton visage*, qui monte des lèvres de Faust à l'o-

reille de Marguerite, et glisse comme une longue caresse le long de ce corps virginal jusqu'au cri de Marguerite ouvrant enfin les bras au bien-aimé. Même dans l'orchestre on sent l'amour. Je connais, tandis que Marguerite chante à sa fenêtre, un contre-chant de flûte si doux, si enveloppant, qu'il justifie la brusque question du maître, un soir que nous écoutions *Faust* ensemble et qu'en entendant soupirer cette flûte, il s'écria : Sens-tu des cheveux de femme autour de ton cou ? — Le fait est qu'il n'y a pas une musique comme celle de Gounod pour vous faire sentir de ces choses-là.

Voilà un des mots de M. Gounod dans le genre amoureux. Il en a dans tous les genres, et je ne sais rien de plus original, de plus intéressant et de plus profitable que la conversation intime du maître. Aucun artiste ne s'est moins que lui spécialisé dans son art, encore moins dans son métier. Personne n'a mieux compris pourquoi les Muses, comme les Grâces se tenaient par la main. M. Gounod a des clartés de tout, et des clartés dont parfois s'illuminent de grands horizons. Il comprend Mozart comme personne, comme Mozart peut-être ne se comprenait pas lui-même.

Son expression est pittoresque et son discours chaleureux. Il a des boutades étranges et d'heureuses formules. Un jour il dira à un directeur de théâtre après une mauvaise représentation de *Faust :* Vous lâchez vos artistes à travers ma partition comme des veaux à travers un potager. Une autre fois, parlant avec inquiétude de certaines tendances dangereuses et des voies incertaines où la musique menace de s'engager, il énoncera ce précepte qu'on ferait bien de méditer : En art, il ne faut jamais de bornes, mais toujours des bases.

Et comme les gestes du maître accompagnent bien ses discours ! La première fois que je l'ai vu, c'était le jour de ma première communion, et il était à mes genoux, par terre, sur la place de l'église. On lui avait demandé pour moi sa bénédiction de musicien, et c'est lui qui me demandait ma bénédiction de néophyte. Je ne me rappelle plus très bien comment je m'en suis tiré ; mais je ne souhaite pas aux enfants timides de faire de cette façon la connaissance d'un grand homme.

## II

## M. AMBROISE THOMAS

Décembre 1888.

Il est un mot, très beau par lui-même, mais que, je ne sais pourquoi, l'usage, dans le langage esthétique surtout, a déprécié, dépouillé de sa haute et noble signification; c'est le mot: honnête. On dirait peut-être encore avec une certaine énergie de louange: C'est le plus honnête des hommes; on n'oserait guère dire, sans craindre de ne pas en dire assez: le plus honnête des musiciens. Tant pis! Nous aimerions pouvoir rendre à cet éloge toute sa force et toute sa pureté pour l'appliquer sans réserve à M. Ambroise Thomas.

Né à Metz, en 1811, M. Ambroise Thomas reste des nôtres, n'en déplaise à certain critique d'outre-Rhin qui s'est permis un jour de revendiquer pour l'Allemagne le musicien de Lorraine, oubliant sans doute qu'on ne s'empare pas de

l'art comme du sol français. Français de toute son âme, M. Ambroise Thomas passe tour à tour ses rares semaines de loisir aux deux extrémités de notre vieille France, opposées comme les deux aspects de son talent; il est l'hôte de la rieuse Provence et de la Bretagne mélancolique, comme il est l'auteur du *Caïd* et d'*Hamlet*.

L'auteur du *Caïd!* Peut-être lui plaît-il encore de se rappeler qu'il le fut, mais il lui plaît moins qu'on le lui rappelle. Le grand vieillard sérieux n'aime pas qu'on ramène sur ses lèvres le rire d'autrefois. Pourquoi ce scrupule? Il était si franc et si français le rire du *Caïd!* Péché de jeunesse, dites-vous, mais alors un de ces péchés charmants dont il n'y a pas lieu de se repentir. Eussions-nous fait *Mignon* et *Hamlet* et *Françoise de Rimini*, nous n'oublierions jamais le *Caïd:* ce coin d'Algérie, de la vieille Algérie fantaisiste, pays d'odalisques et d'eunuques, de modistes et de tambours-majors. « J'aime les militaires », disait la Grande Duchesse, et elle avait raison. Hélas! il n'y en a plus maintenant; il n'y a que des soldats, et c'est tout autre chose. La guerre désormais sera terrible; elle ne sera plus joyeuse et gaie sous le grand soleil d'Afrique, fantasia

sanglante, il le fallait bien, mais brillante aussi, pleine d'entrain et de verve, plus que de haine et de fureur. Ah! les petites garnisons algériennes, qu'elles devaient être charmantes jadis, et comme nous savons gré au *Caïd* de nous garder une vision, fût-elle bouffonne, d'un temps et d'une vie qui ne sont plus!

Très promptement le talent de M. Ambroise Thomas s'est assombri et la tristesse a pénétré dans cette âme. Du *Songe d'une nuit d'été*, repris il y a deux ans, je crois, à l'Opéra-Comique, quelle est la meilleure page? Une page de rêverie, presque de tristesse: l'entrée de Shakespeare dans le parc de Richmond. C'est la nuit, une pâle nuit d'Angleterre, baignant d'incertaines clartés les chênes et les pelouses humides. Shakespeare marche lentement sous les arbres; il aspire le parfum des fleurs et les voluptés de l'ombre, mais celles dont parle le poète: « les tièdes voluptés des nuits *mélancoliques* ». Voilà le mot qui s'impose, le mot qui désormais et de plus en plus va caractériser la musique de M. Ambroise Thomas. « *Ah! si ce n'est qu'un songe, prolonge cet instant de bonheur!* » Impossible de se rappeler la chute mélodique de cette

phrase sans en ressentir aussitôt le charme triste. A ce même *Songe d'une nuit d'été*, lorsque, à l'occasion de la reprise dont nous parlons, le compositeur a ajouté une page nouvelle, est-ce un couplet jovial pour Falstaff? est-ce un air vocalisé pour la Reine? Non: c'est encore une mélodie rêveuse pour Shakespeare, un retour pensif vers les années d'enfance et vers les premiers horizons.

Après le *Songe*, *Mignon*. — Décidément la gaieté s'éteint chez le musicien. Philine rit du bout des lèvres, et d'un rire impertinent, presque agaçant, qui ne nous gagne pas. Au contraire, quelle tristesse attirante que celle de la petite bohémienne! *Connais-tu le pays où fleurit l'oranger?* Ni Schumann ni M. Gounod n'ont trouvé pour le célèbre *lied* de Gœthe une aussi touchante mélodie, aussi pénétrée de la *Sehnsucht* allemande, ce double sentiment fait de désir et de regret. Dans ce chant il y a du souvenir et de l'espérance, avec un souffle d'Italie, la caresse d'une atmosphère tiède et parfumée. Nos décadents, qui se plaisent aux impressions et aux expressions transposées, ne manqueraient pas de déclarer que cette romance est bleue, bleue

comme le ciel de là-bas qu'elle semble refléter. La Mignon de M. Ambroise Thomas est bien ici celle de Gœthe : songeuse, un peu effarouchée, tâchant de ressaisir des visions, des harmonies à demi effacées, les cherchant de la voix, du regard, et même, comme sur la poétique toile de Scheffer, les suivant de son doigt levé, d'un geste qui semble demander le silence pour regarder dans le lointain et pour écouter dans le passé.

L'œuvre maîtresse de M. Ambroise Thomas, la plus sombre et la plus belle, c'est *Hamlet*. Ici, même sur les lèvres d'Ophélie, à partir du premier duo : *Doute de la lumière*, plus un sourire qui ne soit amer ou douloureux ; au quatrième acte, une grâce et une poésie charmantes, mais celles de la mort. Le drame de Shakespeare convenait très bien au musicien. Dans *Hamlet*, on doit admirer l'inspiration grave, austère, une homogénéité de composition, qu'il ne faut pas, comme on l'a fait, traiter de monotonie ; de plus, la couleur et l'unité de l'ensemble, la noblesse, la grandeur et la tristesse infinie du personnage d'Hamlet. La musique a simplifié cette étrange figure, qu'elle n'aurait pu rendre dans toute sa complexité. Elle nous a montré *Hamlet* avant tout malheureux,

aux prises avec son atroce et double souffrance : la mort de son père et le crime maternel. De cette source vive ont jailli les plus belles inspirations de M. Ambroise Thomas. La scène de l'esplanade pourrait, de ce point de vue, être analysée tout entière, tellement elle abonde en accents de tendresse et de douleur. Est-il rien de plus touchant que la phrase : *Mais, que redoutons-nous de ceux que nous perdons, s'ils nous ont aimés sur la terre?* rien de plus respectueux et de plus suppliant que l'invocation : *Spectre infernal , image vénérée.* Et comme la scène est bien terminée par l'explosion du désespoir : *Ombre chère, ombre vengeresse!* Dans cette âme, tout à l'heure troublée seulement et chancelante, quel écroulement de toute foi, de toute espérance, de tout amour, quelle irréparable ruine et du passé et de l'avenir !

Mille détails de cette scène et de bien d'autres révèlent une intelligence délicate de la poésie, une sensibilité musicale , que les moindres nuances littéraires impressionnent. Quand le spectre a dénoncé le crime de la Reine, quel mouvement d'horreur, quel frisson de honte filiale sur ce seul cri : *O ma mère! ma mère!*

Désormais ces deux mots : *Ma mère*, répugneront aux lèvres d'Hamlet. Il appellera la Reine : Madame. Une fois seulement, après le terrible duo de l'oratoire, après la nouvelle apparition du spectre, il dira au moment de se retirer : *Dormez en paix*, et c'est avec un effort douloureux, presque avec un sanglot, qu'il ajoutera : *Ma mère!*

Plus on relit la partition d'*Hamlet*, plus on y découvre la tristesse partout répandue, fût-ce dans les scènes accessoires, par exemple, au début de la scène des comédiens, dans le commentaire orchestral des paroles d'Hamlet : *C'est le vieux roi Gonzague et la reine Genièvre.* Quelle amertume encore et quel accablement dans cette autre scène très brève, mais très expressive, où le Roi tend à Hamlet une main que le prince refuse de toucher, où la Reine veut rappeler l'image d'Ophélie devant les yeux déjà égarés de son fils! Tout l'effet, toute l'éloquence de la musique est dans certaine ritournelle qui presque partout caractérise le personnage d'Hamlet et qui circule ici sous ses moindres paroles, errante comme la rêverie du pauvre prince et morne comme ses regards voilés de pleurs.

Dans l'œuvre de M. Ambroise Thomas,

*Hamlet* garde la place d'honneur, que *Françoise de Rimini* n'a pas encore réussi à partager. Françoise de Rimini ! Le maître ne pouvait sans doute échapper au prestige de ce nom mélancolique, de cette figure douloureuse entre toutes les figures de femmes. Mais était-il prudent de faire cinq actes d'opéra avec trois ou quatre tercets de Dante, et de vouloir fixer, ne fût-ce que pour quelques heures, cette ombre adorable qui ne doit que traverser la nuit ? Du moins, le choix seul du sujet montre que M. Ambroise Thomas entend marcher jusqu'au bout dans la voie qu'il a choisie. Le maître austère n'est pas, comme M. Renan, par exemple, de ceux qui s'égayent en vieillissant. De plus en plus, il trouve que la vie est grave et qu'il faut conformer son âme à la vie. Pauline dit quelque part dans *Polyeucte :* « Voilà quel est mon songe. — Il est vrai qu'il est triste, » répond Stratonice. Ce doit être l'opinion de M. Ambroise Thomas sur le songe de la vie.

## III

### M. ERNEST REYER

19 janvier 1889.

Si M. Gounod a l'air d'un apôtre, M. Reyer a l'air d'un soldat; quelques-uns disent d'un sous-officier, et de cavalerie. Non moins que la physionomie, il a l'allure militaire, le parler bref, la poignée de main brusque et vigoureuse, et quand il vous demande de vos nouvelles, c'est d'un ton de commandement. Comme sa démarche et son abord, sa critique a quelque chose de franc et de belliqueux, tout en restant toujours de bonne guerre et de bonne compagnie. Avant de rendre hommage au compositeur, inclinons-nous devant le critique; il n'en est pas de plus compétent que le successeur de Berlioz aux *Débats*, ni, je crois, de plus impartial, et, dans la bonne acception du mot, de plus impersonnel. Si la critique des artistes par un artiste a des inconvénients, elle a des avantages aussi, ne fût-ce que le droit, pour

celui qui l'exerce comme M. Reyer, de répondre au fameux et stupide argument : « Vous n'en feriez pas autant : C'est vrai ; je ferais mieux. »

M. Reyer aurait souvent ce droit-là. Il n'en use jamais, et ses lecteurs lui savent gré et de son talent et de sa modestie.

Nous avons à peine l'honneur de connaître personnellement M. Reyer ; on le rencontre peu. Une fois seulement, nous avons dîné avec lui à Milan, chez Verdi, quelques jours après la première représentation d'*Otello*. L'auteur de *Sigurd*, qui fut très gai ce soir-là, se souvient-il encore d'avoir chanté, accompagné au piano par Verdi lui-même, un air de *Nabucco*, je crois ? Avec sa grosse moustache et sa voix un peu bourrue, il ressemblait au sergent Sulpice de la *Fille du Régiment*.

Ceux qui aiment à se figurer la physionomie d'un artiste d'après ses œuvres, ne s'imagineraient pas M. Reyer tel qu'il est. Que voulez-vous ? On peut avoir l'air martial, tout en étant l'auteur de *la Statue* et de *Sigurd*. Ne parlons pas de *Maître Wolfram*, un acte négligé depuis longtemps et que M. Paravey, dit-on, a l'intention de reprendre. Ne parlons pas non plus d'*Erostrate*,

représenté dans de mauvaises conditions, qu suffiraient à expliquer sa mauvaise fortune. *Erostrate* fut joué pendant l'année terrible, ou au sortir de cette année-là, quand on était encore sous l'impression d'incendies plus récents et plus honteux, hélas! que celui du temple d'Éphèse. L'écho du canon vibrait encore à nos oreilles et toute autre musique avait peine à se faire écouter. On nomme maintenant M. Reyer, et c'est justice: l'auteur de *Sigurd;* mais avant *Sigurd*, on aurait dû l'appeler déjà l'auteur de *la Statue*. On ne le faisait point, et *la Statue* n'a jamais été populaire. Le sera-t-elle un jour? Je ne crois pas. La faute en est au livret languissant, monotone, antithéâtral, dont, à la scène, cette charmante musique ne peut triompher. Jamais une représentation de *la Statue* ne nous a fait la moitié du plaisir que nous en donne la lecture.

M. Reyer connaît et comprend l'Orient. Il en a voulu exprimer dans son œuvre certains aspects que n'avait pas rendus Félicien David. L'auteur du *Désert* et de *Lalla-Roukh* était un contemplatif et un rêveur. De l'Orient sans doute il aimait surtout le repos et le silence, cette monotonie, cette mollesse du ciel et de l'air qui fait les

jours uniformes et délicieux. Il aimait la solitude et l'immobilité des sables sous le soleil et sous les étoiles, le profil lointain des caravanes, et les oasis de palmiers, et les étangs endormis où se reflète l'or du soir. Félicien David a subi cet engourdissement où l'Orient nous plonge, cette exquise et languissante paresse, ce demi-sommeil perpétuel qui donne à la vie l'attrait et le vague d'un rêve.

L'Orient a bien ces charmes-là ; mais il en a d'autres, que M. Reyer a goûtés. Mouvement, gaieté, fourmillement d'une foule bigarrée dans des rues étroites et sonores, entre deux rangs de maisons peintes, poésie moins indolente et plus active, on trouve aussi tout cela là-bas. M. Reyer les connaît, ces matinées du Caire où tout semble vibrer de lumière et de sonorité, où, dès le seuil de sa porte, on est saisi par je ne sais quelle allégresse de vivre dans le soleil et dans le bruit, au milieu des parfums, des sons et des couleurs. Nous avons encore dans l'oreille le cri des âniers piquant leurs bêtes, le tintement des gobelets de cuivre entrechoqués par les marchands d'eau fraîche, le sifflement des dévidoirs chargés de soie et d'or ; nos yeux gardent toujours l'éblouissement

des mosquées rouges et blanches, des étoffes, des tuniques, des babouches, et des grandes taches de soleil sur la terre brune.

Tout cela, ce n'est plus le rêve, mais la vie; ce n'est plus *le Désert* ni *Lalla-Roukh*, c'est le second acte de *la Statue*, animé, pétillant d'esprit et d'entrain, papillotant, éblouissant comme la *Sortie de l'École turque* de Decamps. De quoi s'agit-il? De la noce d'une jeune fille avec une espèce de vieux pacha grotesque, son oncle. Voici les amis qui accourent en foule, se bousculant pour franchir la porte trop étroite du logis. Le vieux les a convoqués pour les mettre au courant. Avec un empressement comique, curieux comme des singes et piaillant comme des moineaux, ils se saluent et s'interrogent. Les cris de *Bonjour! Bonjour!* se croisent et les questions s'échangent en un chœur babillard et charmant. En quelques mots, le bonhomme informe ses amis de son mariage fixé à l'après-midi même, et aussitôt le chœur de reprendre, non plus pour questionner, mais pour congratuler avec tous les salamalecs d'Orient. Ce second chœur : *Permettez qu'on vous félicite,* est encore mieux venu que le premier. Des harmonies originales, des rentrées

ingénieuses lui donnent une charmante couleur; il a bien le ton d'affabilité souriante qui règne en réalité dans ce petit monde aimable des *Mille et une Nuits*. Il y a, même en musique, des tableaux de genre, et le second acte de *la Statue* restera parmi les plus exquis. On relèverait encore mille détails pittoresques, notamment un autre chœur : *Il est midi: sans plus attendre, il faut nous rendre chez le Cadi*. Ce mot de Cadi vient ici à merveille. Nous y croyons nous-mêmes, au Cadi, tellement cette musique nous donne l'impression et l'illusion du milieu où elle veut nous transporter. Jamais on n'irait de ce train-là chez un notaire d'Europe. Et le glapissement de l'eunuque : *Hors d'ici les soins jaloux, chantons les nouveaux époux!* Il faut s'être arrêté sous les fenêtres d'une maison arabe où se célébrait un mariage pour comprendre la vérité de ces gloussements de fête.

Avec la gaieté on trouve aussi dans *la Statue* la mélancolie de l'Orient. La scène de Margyane auprès de la source est d'un musicien égal à Félicien David par le sentiment et la poésie, et peut-être supérieur à lui par le savoir et le style. Un paysage est un état d'âme, a dit Amiel. Ici

l'accord est parfait entre le personnage et la nature; l'âme de la jeune fille et l'âme de la solitude sont unanimes. Sa cruche sur l'épaule, Margyane vient à la fontaine pour y puiser de l'eau et pour rêver d'amour : d'un amour qu'elle voudrait, comme cette onde même, bienfaisant et doux au bien-aimé. On entend sourdre et chanter la claire fontaine; le murmure continu de la longue ritournelle, puis de l'accompagnement, semble le murmure de l'eau. Bientôt la voix de la jeune fille se mêle à la voix de la source, et toutes les deux se confondent, promettant au voyageur fatigué, l'une la fraîcheur et l'autre l'amour, doubles délices pour les lèvres altérées du pèlerin. Mélodie, harmonie, orchestration, tout est délicieux dans cette scène, depuis le récitatif de Margyane s'approchant avec émotion, presque avec piété, de l'eau, ce trésor du désert, jusqu'à la chute finale de la phrase, qui demeure suspendue et flottante dans l'atmosphère immobile et rafraîchie.

La silhouette et, pour ainsi dire, l'attitude musicale de Margyane annoncent déjà la grâce noble d'une autre héroïne, plus imposante celle-là et de race divine, qui devait porter le talent de M. Reyer à des cimes où peut-être on n'espérait pas le voir

atteindre. *Sigurd* marque plus qu'un pas en avant : un grand coup d'aile. Le second et le quatrième acte renferment des pages d'une poésie étrange et puissante, des beautés austères et pures, exemptes toujours de mollesse et de sensiblerie, sans pour cela manquer de grâce, mais d'une grâce un peu farouche ; ni de tendresse, mais d'une tendresse chaste, qui ne provoque pas le désir et ne promet pas la volupté.

L'apparition de *Sigurd* a provoqué beaucoup de discussions et de dissertations. On a cherché des rapports entre la nouvelle œuvre et les drames lyriques de Wagner: on en a vu beaucoup plus qu'il n'y en a réellement, et d'un côté l'on a crié bravo, de l'autre haro au musicien qu'on disait inspiré du maître de la *Tétralogie*. Selon nous, ce qu'il y a de plus wagnérien dans *Sigurd*, c'est le livret. La pièce n'est qu'un abrégé des deux derniers drames de l'*Anneau du Nibelung*, du dernier surtout : *le Crépuscule des Dieux*. On a resserré en une soirée, on a réduit à la mesure de nos pauvres petites facultés françaises cet interminable cours de mythologie germanique. On en a tiré pour nous, modestes écoliers, un véritable *Selectæ historiæ sacræ*. Il y a dans le poème de

*Sigurd* bien des longueurs encore, et bien des lourdeurs ; trop de guerriers bras nus, qui portent des plumes d'oiseau sur la tête, des peaux de loup sur le corps et qui boivent dans des cornes de buffle ; trop d'appareil préhistorique et de ferblanterie ; mais il y a aussi une poétique légende, celle de la vierge guerrière endormie dans son palais de flamme et s'éveillant, à la voix d'un héros, pour aimer et pour souffrir. Brunehild est une adorable figure; au milieu de ces hommes rudes et barbares, elle vient comme une messagère divine de tendresse et de charité.

M. Reyer a poétiquement rendu cette tendresse surhumaine, cet amour plus pur que les amours de la terre. Chaste est le cœur de Brunehild ; chaste celui de Sigurd même. Ne chante-t-il pas : *J'ai gardé mon âme ingénue à la fiancée inconnue?* et l'aveu de sa virginité virile ne manque ni de noblesse ni de fierté. Plus loin, dans le bel air : *Hilda, vierge au pâle sourire*, se retrouve la même pureté mâle. Comparez cette phrase à la cavatine de *Faust : Salut, demeure chaste et pure*, et vous sentirez la différence des deux amours. La romance (qu'on nous passe ce mot) de Sigurd est plus noble ; c'est le chant d'un héros, et d'un

héros du Nord; c'est de la musique pure comme la neige des glaciers.

Plus immatérielle encore est l'inspiration du quatrième acte, le plus beau de tous, et de la grande scène entre Sigurd et Brunehild. Dans le monologue pathétique de Sigurd, que termine la poétique vision: *Et t'entendre chanter en tournant ton fuseau;* dans la phrase adorable: *Des présents de Gunther je ne suis plus parée;* dans le duo de la fontaine, pas une seule note de sensualité. Comme Marguerite, Brunehild effeuille des fleurs, mais non des fleurs conseillères de caresses et de volupté; elle les effeuille sans trouble, sans défaillance physique. La noble phrase : *la Valkyrie est ta conquête*, trahit une reconnaissance attendrie et souriante, un complet abandon, mais de l'âme seule. Nulle part on ne sent dans cette musique, comme dans celle de M. Gounod, l'invisible présence et l'invincible attrait du baiser.

Nous aurions encore, à propos de *Sigurd*, beaucoup à dire et beaucoup à louer. Le musicien a su proportionner dans son œuvre la nature aux personnages. Le paysage du second acte notamment est grandiose. Nous ne sommes pas ici dans un bois sacré de la Grèce, dans un

bosquet d'oliviers jetant leur ombre fine sur une déesse de marbre, mais dans le sanctuaire immense et sombre d'un panthéisme primitif, d'un culte sévère, peut-être cruel. Des cantiques austères retentissent sous la futaie antique, et l'invocation même à Freia semble, tant elle est grave et hiératique, s'adresser à quelque Vénus cosmique, à l'amour principe impersonnel de l'universelle vie, plus qu'à la déesse blonde, patronne des baisers humains.

Cette grandeur et cette élévation de la pensée semblent caractériser de plus en plus le talent de M. Reyer. Sans doute, nous retrouverons le même idéal, peut-être encore idéalisé, dans la *Salammbô* que nous promet le compositeur. Que dis-je ? Ce n'est pas à nous qu'il la promet; c'est à Mme Caron, l'éminente interprète de Brunehild. Là où elle sera, a dit M. Reyer, là sera *Salammbô*. Qu'on se hâte donc de donner au musicien l'interprète qu'il réclame et, plutôt que de le laisser aller à elle, qu'on la fasse venir à lui[1].

1. Depuis lors, M. Reyer a décidé que *Salammbô* serait créée par Mme Caron à la Monnaie de Bruxelles.

## IV

## M. CAMILLE SAINT-SAENS

26 janvier 1889.

S'il fallait en deux mots caractériser M. Saint-Saëns, on devrait l'appeler le meilleur musicien de France. Il n'y en a pas un autre qui sache son métier et son art comme l'auteur d'*Henry VIII*, qui excelle comme lui dans tous les genres, et qui ait, je ne dis pas plus de génie, mais autant de talent.

Il avait sept ans, disait un jour Gounod, que déjà il n'avait pas d'inexpérience. — Je le crois bien ! Quand M. Saint-Saëns était petit, sa mère, paraît-il, réglait toutes les pendules de la maison de manière à leur faire sonner successivement et sans interruption les douze coups de midi, et l'enfant se plaisait à comparer les sonneries entre elles, à chercher les différences des timbres et des vibrations. D'autres fois, il notait la chanson de la bouilloire sur le feu. Un jour, écoutant

passer un visiteur dans une pièce voisine de celle où il se trouvait, il remarqua que ce monsieur faisait, en marchant, une noire et une croche. M. Saint-Saëns fut un enfant prodige, et de si bonne heure, qu'on est toujours disposé à le croire plus âgé qu'il ne l'est réellement.

M. Saint-Saëns n'est pas seulement symphoniste ; mais il l'est d'abord. Son œuvre instrumental, qui suffirait à la renommée de tout autre, a fait beaucoup pour la sienne. L'auteur de la *Danse macabre* et du *Rouet d'Omphale* est même plus populaire que celui du *Déluge*, et l'exécution de la symphonie en *ut* mineur marquera sans doute dans la vie de M. Saint-Saëns une date encore plus mémorable, et pour lui et pour nous, que la représentation d'*Henry VIII.* A lui seul, M. Saint-Saëns a composé plus de musique de chambre et d'orchestre que tous ses collègues de l'Institut réunis. Il a vengé l'art symphonique de l'abandon où le laissent trop de musiciens, qui bornent à des succès plus faciles, plus populaires et mieux rétribués leurs ambitions moins nobles et leurs efforts moins désintéressés. Il l'a vengée, la muse divine, dont les pieds n'ont jamais daigné fouler les tréteaux du théâtre,

fût-ce pour chausser le cothurne d'or. Il a été la rejoindre et l'adorer dans les retraites où elle vit de sa vie immortelle, où elle enchante aujourd'hui sa solitude du souvenir des chefs-d'œuvre qu'elle a jadis inspirés, où monte à peine l'écho des applaudissements prodigués à ses sœurs, plus fêtées parce qu'elles sont moins fières. C'est elle peut-être que M. Saint-Saëns a le plus aimée et dont il a été aimé le plus, la muse à qui l'humanité doit les plus purs chefs-d'œuvre, dont les plus grands maîtres, Haydn, Mozart et Beethoven, ont été les amis et les serviteurs. Musique de chambre et musique d'orchestre : sonates, trios, quatuors, symphonies, voilà la musique par excellence, supérieure à tout langage humain, celle où chante sans paroles l'âme de chacun de nous, celle qui éveille au plus profond de nous-mêmes le chœur mystérieux des voix intérieures, celle qui inspire à ses fidèles une tendresse si passionnée, que pour sauver les quatuors à cordes de Mozart et les symphonies de Beethoven, ils seraient capables peut-être de sacrifier même *Don Giovanni* et *Fidelio*.

Dans la musique de chambre et d'orchestre, M. Saint-Saëns a brillamment réussi. J'ai honte

de me souvenir que jadis son concerto en *sol mineur*, exécuté au Conservatoire par l'auteur lui-même (quel surcroît de remords!), m'a beaucoup ennuyé. Il est vrai que j'étais enfant alors, que j'adoptais respectueusement l'opinion manifestée autour de moi par les abonnés. Eux-mêmes, depuis lors, se sont amendés comme moi. L'an dernier, je les ai vus applaudir l'étonnante *Danse macabre*. L'un d'eux m'a seulement demandé, naïvement émerveillé par certaines notes de harpes au début, « avec quoi l'on pouvait produire un effet aussi extraordinaire ».

Dans ses poèmes symphoniques, M. Saint-Saëns use avec goût et discrétion des ressources descriptives de la musique. En général, il indique seulement le sujet du morceau par un titre qui guide l'imagination sans la contraindre. Bien qu'elles sachent éveiller en nous des sensations matérielles ou des visions pittoresques, le bourdonnement d'un rouet ou une danse de squelettes, ces œuvres demeurent avant tout musicales. Les idées, très mélodiques, s'y développent avec cette logique et en même temps cette fantaisie dont la merveilleuse association fait la beauté de toute symphonie ; les rythmes se désar-

ticulent, se disloquent avec une souplesse extraordinaire, et l'instrumentation atteint aux dernières limites de l'ingéniosité sans jamais les franchir pour tomber dans la puérilité ou la bizarrerie.

Que dire de la symphonie en *ut* mineur, qu nous n'ayons déjà dit lorsqu'elle a été jouée au Conservatoire il y a dix-huit mois ? Voilà le chef-d'œuvre de M. Saint-Saëns et de la musique instrumentale depuis la *symphonie écossaise* de Mendelssohn.

Symphoniste sans rival aujourd'hui, auteur de sonates, trios, quatuors, concertos et autres œuvres dont nous ne pouvons que signaler ou rappeler le très rare mérite, M. Saint-Saëns a montré au théâtre des qualités que le public n'a pas suffisamment appréciées. On parlait dernièrement et l'on reparle aujourd'hui de réduire *Henry VIII* en trois actes, pour en faire le lever de rideau de quelque ballet ! Je sais bien qu'on a joué longtemps, en lever de rideau également, les deux premiers actes de *Guillaume Tell*, mais on paraît avoir reconnu qu'on avait tort. — Tel qu'il est, dit-on, *Henry VIII* n'attire pas la foule, ne fait pas recette. — *Le Freischütz* non

plus, et M. Saint-Saëns peut trouver là de quoi se consoler.

Certaines pages d'*Henry VIII* sont connues et admirées de tous : le duo du Roi et d'Anne de Boleyn au second acte, le ballet et surtout le quatrième acte tout entier. Par le quatuor final, M. Saint-Saëns a répondu suffisamment au reproche de n'être pas homme de théâtre. Qu'on cesse également d'accuser de sécheresse et d'insensibilité le musicien qui a écrit le monologue de la reine Catherine prisonnière au fond de son château, et le touchant discours de Don Gomez apportant au Roi, le jour de sa fête, les vœux toujours fidèles de la pauvre répudiée. Tout cet acte est imprégné de mélancolie, plein d'émotion et de larmes. Je sais, entre mille détails qu'on aimerait à relever, je sais, lorsque la Reine près de mourir distribue à ses femmes d'humbles souvenirs funèbres, quelques notes de hautbois qui jettent à travers l'orchestre la plainte navrante d'un cœur en détresse. Le chant d'anniversaire, et d'un anniversaire anglais, ce chant solennel et rigide, résonne tristement sous les fenêtres de la Reine. Il arrive de loin, à travers l'atmosphère opaque d'un automne du Nord. A peine la pauvre

femme a-t-elle encore la force de chanter elle-même, et sa plainte, son adieu à sa lointaine patrie, à sa tiède Espagne, expire dans la chambre où pénètre le brouillard du soir.

Le brouillard d'Angleterre ! M. Saint-Saëns l'a bien compris. Il en a jeté sur plus d'une scène de son œuvre le voile gris et brumeux. C'est par cette couleur, ou plutôt par cette absence de couleur, que nous plaît beaucoup un acte de *Henry VIII* généralement critiqué : celui du Synode. Nous en aimons la froideur, la sécheresse, la monotonie, assorties à la situation comme à la race et au caractère des personnages. De quoi s'agit-il, et de qui ? D'une décision politique et religieuse, qu'un monarque absolu veut, non pas soumettre, mais imposer à une assemblée qui tremble devant lui. De plus, la scène est en Angleterre, chez un peuple calme, au milieu d'un parlement impassible et guindé. Aussi, de quelle allure traînante, ennuyée, aux sons de quelle marche presque funèbre, défile cette assemblée, résignée d'avance à obéir ! Quand le prince, en quelques mots, a formulé ses griefs et sa résolution, pas une voix ne répond, sauf la voix de la Reine, qui s'élève humblement, entrecoupée de quelques élans de

tendresse et de douleur, mais pour retomber bientôt et s'éteindre dans un silence glacé. La cause est entendue, jugée, et l'acte s'achève lourdement par un choral, bien anglais encore, où se trahissent non pas l'allégresse et l'enthousiasme d'un peuple émancipé, mais la satisfaction et le soulagement de bourgeois heureusement sortis d'un mauvais pas et d'une séance fastidieuse.

A propos du Synode de *Henry VIII*, on n'a pas manqué de rappeler et de regretter le concile de l'*Africaine*. Les deux scènes ne pouvaient et ne devaient pas se ressembler. On discute dans l'*Africaine ;* dans *Henry VIII* on a peur et on obéit. Et puis nous ne sommes point ici à Lisbonne, dans un pays de lumière, dans une salle aux plafonds de mosaïque et d'or, où Vasco, vantant avec toute l'ardeur de sa jeunesse et de son génie les cieux qu'il vient de découvrir, semble apporter à sa patrie le reflet d'un nouvel azur et les rayons d'un soleil encore plus radieux. L'écueil de *Henry VIII* était précisément ici le souvenir de l'*Africaine*. M. Saint-Saëns a eu le bon goût et l'adresse de ne s'y point heurter.

Au lieu d'amputer *Henry VIII*, si la Direction de l'Opéra cherchait un ouvrage qui puisse

précéder un ballet (ce ballet sans lequel les abonnés ne sauraient vivre), que ne demandait-elle à M. Saint-Saëns une partition courte, presque inconnue en France, facile à distribuer et peu coûteuse à représenter : *Samson et Dalila ?*

*Samson* est une œuvre vigoureuse, où le sujet biblique est traité avec une poésie virile, dans un style exempt de toute préciosité, de tout raffinement trop pittoresque, presque de toute couleur d'Orient. Cette mâle sévérité n'exclut pourtant pas certaines grâces féminines que le musicien ne pouvait refuser à Dalila. Les dernières pages du premier acte sont pleines de troubles et de séduction. Dalila, les cheveux semés des fleurs du printemps, est venue avec ses jeunes compagnes à la rencontre de Samson victorieux. Sans presque le regarder, elle chante. Elle chante la douceur de la saison nouvelle, la douceur d'aimer et d'être aimée quand vient la nuit, près des ruisseaux qui fuient dans les vallons. C'est là qu'elle ira ce soir attendre son héros. Négligemment et comme malgré elle, s'échappent de ses lèvres les appels voluptueux et les nonchalantes promesses. Pas à pas elle s'éloigne, laissant tomber et pour ainsi dire traîner avec les plis de ses voiles le chant

dont s'accompagnent sa démarche alanguie et sa perfide retraite.

A l'opéra *Samson et Dalila* nous préférons encore le grave et bel oratorio : le *Déluge*. Ce titre seul était attirant, mais redoutable. Il exigeait une symphonie descriptive de premier ordre. Cette symphonie, M. Saint-Saëns l'a écrite. Il a su nous donner la sensation d'une pluie préhistorique, d'une averse colossale de quarante jours, de la terre entièrement noyée sous le ciel qui s'effondre et s'écrase sur elle de toute sa masse et d'un seul coup. Ce n'est plus un orchestre, c'est une trombe, une cataracte ; la seconde partie du *Déluge*, c'est la mise en musique et comme la transcription symphonique du Niagara.

Mais l'intérêt de l'oratorio n'est pas tout entier dans ce vaste tableau. Les parties abstraites et purement religieuses ne le cèdent point aux autres. Partout le récit de la Bible est déclamé avec ampleur et dignité. Dieu lui-même parle comme il doit parler, soit qu'il maudisse les coupables, soit qu'il promette le salut aux innocents. Avec les imprécations de la colère divine alternent de suaves mélodies, notamment le beau chant du prélude, qui flotte sur les premières

pages, et une autre phrase encore, symbole également doux de la prédestination de Noé.

Dans la troisième partie de l'œuvre, pour exprimer les divers épisodes de la réapparition et de la renaissance du monde, M. Saint-Saëns a trouvé les effets les plus simples et les plus heureux de rythme, d'harmonie et d'instrumentation. L'essor des oiseaux divers, celui du corbeau, celui de la colombe, sont décrits en quelques notes caractéristiques : le premier un peu pesant, l'autre plus léger et plus rapide. Là où le bon Haydn n'eût pas manqué de consacrer aux volatiles un grand air minutieusement descriptif, le maître moderne passe plus vite, se souvenant du bel exemple de sobriété donné par Beethoven à la fin de l'*adagio* de la *Symphonie pastorale.*

Pour la seconde fois la colombe vient de partir. En deux ou trois pages nous suivons son vol plus lointain ; puis nous voyons la terre émerger des eaux qui baissent. Des appels, des soupirs réguliers de flûtes, de hautbois, se posent sur des accords syncopés et flottants. La face du monde s'éclaire d'un sourire humide et parfumé. Lavé par l'immense baptême, le sol embaume et fume ;

on croit entendre les dernières gouttes d'eau tomber des fleurs plus odorantes et du feuillage lustré.

Troisième envolée de la colombe. Cette fois elle ne revient plus. Le motif du premier prélude et celui du salut de Noé reparaissent ensemble, sans craindre désormais d'être étouffés ou seulement contredits par les mélodies de colère et de châtiment. Les deux thèmes se fortifient, s'épanouissent, toutes les voix de l'humanité rendent grâces au Seigneur, et la fumée des sacrifices couronne les sommets reparus.

Il faut en finir, et pourtant nous aurions à dire encore. Nous aimerions parler au moins du second acte de *Proserpine*, un petit chef-d'œuvre au milieu d'une œuvre inégale, et même de *Gabriella di Vergy*, bouffonne parodie du grand opéra italien, qui montre que le plus sérieux des compositeurs sait en être aussi le plus spirituel.

Et maintenant comment conclure? Comme Berlioz, qui dès 1867 appelait M. Saint-Saëns un des plus grands musiciens de notre époque. Il avait déjà raison, et ne se déjugerait pas aujourd'hui.

## V

## M. JULES MASSENET

9 février 1889.

Dans un de ses derniers volumes, M. Paul Bourget raconte qu'un matin d'hiver, à Cannes, il s'arrêta longtemps dans une petite boutique de fleurs. Il y respira l'haleine embaumée des narcisses et des roses, le souffle caressant des violettes de Parme, la forte senteur des œillets, les mille aromes, enfin, qui flottent dans l'air voluptueux de ces rives charmantes. Nous de même, qui venons de relire en son entier l'œuvre de M. Massenet, nous avons cru faire une halte dans une atmosphère de fleurs. Non pas de fleurs des champs, nées au hasard du printemps sur les chemins ou dans les prairies, mais de fleurs plus rares et plus exquises. Comme les roses et les narcisses de Provence la musique de M. Massenet répand des effluves suaves, une influence un peu capiteuse, à laquelle il est

imprudent peut-être, mais délicieux de s'abandonner.

D'autres ont plus de force que M. Massenet; personne ne possède plus de charme ni de grâce : charme de jeunesse, grâce presque d'adolescence, que la maturité ne peut flétrir. Je doute que les œuvres de M. Massenet perdent jamais cet attrait juvénile ; elles viendront toutes et toujours à nous, fraîches, aimables et souriantes.

De tous ses collègues de l'Institut, c'est avec M. Gounod que M. Massenet a le plus d'affinités. Lui aussi est un musicien d'amour. Il a attendri, énamouré tous les sujets et tous les personnages; tous, y compris saint Jean-Baptiste, l'âpre mangeur de sauterelles, auquel il a fait adresser, par Salomé, de véritables déclarations; si bien qu'un jour, tandis qu'on exécutait *Hérodiade*, une mère bien parisienne s'écria devant nous, parlant à sa fille : « Mon enfant, tâche de ne pas écouter, c'est vraiment par trop voluptueux. »

A ce propos, et peut-être hors de propos, un prélat ombrageux ne ménagea pas jadis à M. Massenet les reproches d'irrévérence et de sacrilège. Voilà de bien gros mots et beaucoup de rigueur pour un manquement aux convenances

esthétiques et littéraires plus qu'aux convenances religieuses. En mettant aux pieds de saint Jean-Baptiste une femme éperdue d'amour, ce sont les librettistes surtout, qui ont commis une légère faute de goût, une erreur d'histoire et de poésie. Ils ont égaré l'imagination du compositeur sur un sujet qu'ils avaient dénaturé, sur un groupe invraisemblable et inadmissible.

Si dans *Hérodiade* la conception du sujet religieux est erronée, il existe de M. Massenet une œuvre, je dirais volontiers un chef-d'œuvre évangélique, chef-d'œuvre de poésie et de tendresse, dont la plus scrupuleuse piété ne saurait s'alarmer : *Marie Magdeleine.* « Si j'étais prêtre catholique, écrivait M. Jules Lemaître (*Journal des Débats* du 29 octobre 1888), un de mes chagrins serait de voir ce que les artistes et les littérateurs ont fait de l'histoire de Jésus et de Madeleine. » Et, nous donnant d'abord le court récit de l'Evangile, M. Lemaître nous en rappelle les commentaires innombrables : les tableaux, depuis Titien jusqu'à M. Bouguereau; les livres et les drames, depuis *le Tableau d'église* d'Alfred de Musset jusqu'à la *Fin de Satan* de Victor Hugo. De toutes ces interprétations fantaisistes,

romantiques, à demi-païennes parfois, le critique admet que l'orthodoxie catholique s'effarouche. Devant ce divin roman d'amitié, dit-il, il ne faut qu'adorer. Selon lui, le P. Lacordaire même, dans son *Histoire de Marie-Magdeleine*, commente trop. L'imagination de l'ardent et chaste dominicain n'a pu échapper entièrement à certaines visions de « tresses magnifiques » étalant « leur soie humiliée », et ces visions-là risquent de nous troubler, nous, pauvres hommes de chair, et d'altérer pour nous la pureté de ce mystère de miséricorde et de pénitence.

L'œuvre de M. Massenet nous paraît à l'abri de ce reproche. Si elle rappelle la *Vie de Jésus* de M. Renan, c'est par la grâce du style, par la beauté des paysages, que dépeignent avec la même poésie le compositeur et l'écrivain. La foi la plus jalouse n'a point à s'alarmer de cette musique; le Christ est respecté, que dis-je? adoré par elle; et je sais d'excellents prêtres qu'elle a touchés jusqu'aux larmes. A la puissance de la scène du Golgotha, le tableau le plus grandiose que M. Massenet ait jamais brossé, nul ne peut se méprendre : c'est bien un Dieu qu'on entend mourir.

La page la plus scabreuse, le duo de Madeleine et de Jésus, est exquise entre toutes, intimement pénétrée du sentiment innomé, presque ineffable, qui unissait la pécheresse à son ami divin. Tout ce duo respire une tendresse aussi pure que profonde. Deux fois seulement un élan passager emporte la voix de Madeleine; mais ne l'attendiez-vous pas de celle qui mouilla de ses larmes et sécha de ses cheveux les pieds du Sauveur? N'était-ce pas là des marques d'amour? d'amour divin, mais d'amour?

Quelle Madeleine du *Titien*, échevelée et presque folle, ne manifeste un désespoir encore plus tragique que celle de M. Massenet? Quel repas chez Lévy, quel festin de Cana de Véronèse, n'est cent fois plus en désaccord avec les tableaux évangéliques que le petit entr'acte d'orchestre et le petit chœur, si pittoresques dans leur sobriété? Les maîtres de Venise pourtant n'ont jamais passé pour hérétiques.

M. Massenet a entouré son drame sacré du plus ravissant décor. L'art, surtout l'art de notre époque, a de ces curiosités délicates et légitimes, plus que la science et la foi, qui se soucient peu des contrées habitées par Jésus, des chemins où

ses pieds ont marché, des horizons familiers à son regard. Après deux mille ans, nous ne considérons plus le christianisme que du point de vue psychologique; nous ne le regardons qu'avec nos âmes. Mais si nos yeux avaient vu le plus beau des enfants des hommes passer, entouré de femmes et de petits enfants, à travers un pays de lumière et de fleurs ; s'ils l'avaient vu, le blond Nazaréen, pêcher sur les flots bleus ou s'arrêter le soir aux portes de Magdala ou de Béthanie sous les palmiers de la fontaine, nous aurions éprouvé le charme, la douceur présente et sensible de Jésus, avant d'apercevoir les destinées futures de sa doctrine et l'avenir moral apporté par elle à l'humanité. M. Massenet a reculé de vingt siècles ; il a contemplé le beau jeune homme vêtu de blanc, il l'a montré vivant et habitant parmi les hommes, plein de vérité divine, mais de grâce humaine aussi.

La grâce, partout la grâce. M. Massenet ne peut s'en défendre; elle est inhérente à sa nature artistique, elle est sa nature même. Dans la Bible, il n'aurait jamais pris le sujet austère de M. Saint-Saëns : *le Déluge*. Il a pris *Eve ;* au lieu du premier cataclysme du monde, il en a

choisi le premier sourire, un sourire qui fut un malheur aussi, mais un sourire. M. Massenet aime si tendrement l'âme féminime, qu'il a voulu chanter la première de toutes les femmes.

Il en a chanté bien d'autres : Cassandre, Electre, et la rieuse Manon, et l'héroïque Chimène.

Les *Erinnyes*, une des premières partitions de M. Massenet et des plus remarquables, sont pleines d'une tristesse antique. De beaux mélodrames d'orchestre accompagnent les lamentations de Cassandre et surtout la libation d'Electre au tombeau de son père assassiné !

Hermès, prompt messager qui monte d'un coup d'aile
De la pâle prairie où germe l'asphodèle
Jusques au pavé d'or des princes de l'Aither!

Tout le monde connaît la douloureuse mélodie, qui s'enroule comme une guirlande funèbre autour de la prière récitée par la royale orpheline. Je sais peu de plaintes aussi déchirantes que cette phrase, traînée des notes profondes aux notes hautes, se soulevant pour retomber sur elle-même, accablée de douleur ou secouée de sanglots. Quel sucroît d'émotion lui donne le timbre du violoncelle, le plus humain des

instruments! Moins âpre, mais d'une mélancolie rêveuse, est une autre page d'orchestre : *la Troyenne regrettant sa patrie*, légère esquisse musicale, qui rappelle ces bas-reliefs à demi-effacés, nombreux dans les musées d'Athènes, où l'on voit un petit pâtre assis au bord de la mer, et rêvant.

Voici Manon maintenant: une femme encore, mais sans rien de divin ni même d'antique, bien que Musset l'ait appelée *Cléopâtre en paniers*, et *Sphinx étonnant*, et de beaucoup d'autres noms encore, très emphatiques et peu justifiés. On a fait sur Manon presque autant de commentaires, et d'aussi prétentieux, que sur Don Juan; on a cherché l'énigme de cette âme, comme si l'âme avait tenu tant de place dans ce petit corps voué au seul plaisir. Manon n'était qu'une bonne petite fille de joie et M. Massenet a bien fait de ne pas voir en elle un mystère de psychologie féminine, de lui consacrer une partition charmante, mais charmante simplement.

Nulle exagération ne gâte cette musique. Une courtisane, la Manon de M. Massenet? Non, le mot est trop solennel; gardons-le pour la Traviata. Une grisette seulement, vive, étourdie, gen-

tille et légère comme une chatte, objet de luxe et de plaisir; d'amour soit, mais à la condition que cet amour ne la prendra pas au sérieux, encore moins au tragique, et ne demandera pas à ce petit cœur plus qu'il ne peut donner. Fâchez-vous donc contre les roses, parce qu'elles vous piquent un peu les doigts! Pas plus qu'une rose, Manon Lescaut n'a de traîtrise et de méchanceté. Elle ne dupe personne et M. Massenet moins que les autres. Rappelons-nous son entrée au premier acte. La voilà tout éveillée, tout émue; pourquoi? Aurait-elle été abordée, comme Marguerite, par un bel inconnu? Se demande-t-elle, doucement troublée: *Je voudrais bien savoir quel était ce jeune homme?* Non pas; elle a seulement entrevu quelques grisettes dans un cabaret; des perles brillaient à leur cou, leurs yeux pétillaient de plaisir, et voilà Manon ne rêvant plus que de *s'amuser toute une vie!* Son imagination est prise avant son cœur, et c'est la curiosité, l'irrésistible envie de *s'amuser* (elle est tout entière dans ce mot) qui lui fera prendre, sans se faire prier, d'abord le bras de Des Grieux et puis le bras de tout le monde.

M. Massenet a finement compris le caractère

de Manon. Une seule fois il a accentué cette figure d'aquarelle d'une touche vigoureuse : dans l'acte du séminaire, le plus pathétique de la partition.

Mais dès l'acte suivant, à peine Des Grieux reconquis, comme Manon redevient elle-même ! A l'hôtel de Transylvanie, dans ce monde d'aigrefins et de filles, éblouie, étourdie par les reflets et les tintements de l'or, comme elle est à son aise ! Elle ne jettera pas le cri que dans une autre fête jetait la pauvre Traviata. De sa voix claire et sèche comme une voix d'oiseau, elle chantera sans émotion ni tendresse, au lieu d'un chant d'amour, une chanson de plaisir : chanson étincelante et folle, brindisi éblouissant, au-dessus duquel vibre un bruissement suraigu de violons, véritable atmosphère d'ivresse et de vertige, la seule où puisse respirer la frivole et vicieuse créature.

De *Manon* (1884) au *Cid* (1885) pourquoi chercherions-nous une transition, quand le compositeur lui-même n'en a pas cherché ?

Corneille et M. Massenet ! On ne s'attendait guère à la rencontre de ce génie et de ce talent, de ce charme et de cette puissance. Sous le poids

d'une telle collaboration, le musicien, qui pouvait rompre, a plié seulement, et l'on sait avec quelle grâce. Le *Cid* de M. Massenet est beaucoup moins héroïque que celui de Corneille, mais il n'est pas moins amoureux.

> Ton bras est invaincu, mais non pas invincible.
> . . . . . . . . . . . . . .
> Paraissez, Navarrois, Maures et Castillans.

De tels vers et bien d'autres sont encore à mettre en musique. Mais ceux-ci par exemple :

> Mon âme aurait trouvé dans le bien de te voir
> L'unique allègement qu'elle eût pu recevoir,

ne reviendront plus jamais à notre souvenir que notés par M. Massenet ; désormais ils chanteront vraiment dans notre mémoire. Et cet hémistiche, si profondément triste en quatre mots : *Pleurez, pleurez mes yeux!* pouvait-il inspirer une plus touchante paraphrase que les stances déjà classiques et dignes de l'être par la beauté de l'idée mélodique, par la noblesse de la forme et la pureté du style, par l'harmonie des proportions ? Ainsi gémissait jadis Marie de Magdala devant le sépulcre de Jésus. C'était le même deuil

et la même faiblesse de femme. Dans le délicieux duo qui suit, dans ces phrases languissamment balancées, dans ce murmure de deux âmes souffrantes, quel charme de mélancolie et de regret ! Voilà de ces pages enchanteresses qui feraient tout pardonner à M. Massenet. Qu'importe, dirait-on, attendri, et vaguement troublé, qu'importe qu'il manque de force, s'il a d'aussi délicieuses faiblesses !

Et puis quel Ulysse, trop prudent ou trop pédant, fermerait aujourd'hui l'oreille à la voix des sirènes, quand par hasard elles chantent ? Elles chantent souvent dans la musique de M. Massenet, dans son orchestre presque toujours. Telle page de telle partition peut ne valoir que par le prestige de l'instrumentation ; mais par cela seul elle vaut infiniment. Et quand l'idée, comme un corps charmant, apparaît derrière ces voiles de fée ; quand M. Massenet, pour ne citer que deux exemples au hasard, écrit le ballet du *Cid* ou celui du *Roi de Lahore*, oh ! alors, il n'est pas de magie comparable à la sienne. Ce *Roi de Lahore*, que nous venons de nommer, mériterait, entre toutes les œuvres de M. Massenet, les honneurs du répertoire. Le troisième acte est à lui

seul un chef-d'œuvre, un paysage exotique, du Loti musical. Nous ne pouvons, hélas! en détailler les beautés trop oubliées; rappelons seulement le Paradis d'Indra et l'entrée saisissante d'Alim, du prince assassiné la veille, qui vient jeter dans le concert divin sa plainte encore humaine et le regret, survivant à la mort elle-même, de ses terrestres amours.

L'espace nous manque pour dire encore bien des choses. Et puis, à étudier M. Massenet plus que tout autre, la critique musicale éprouve sa faiblesse et sa misère, la difficulté de faire comprendre et de faire sentir. Je crains, ou de n'avoir pas su rendre mes impressions, ou de n'avoir su rendre que des impressions, et, parlant de M. Massenet, je terminerais volontiers comme M. Lemaître parlant de Pierre Loti, par un regret et une excuse: A peine ai-je su dire que je l'aimais.

## VI

## M. LÉO DELIBES

9 mars 1889.

M. Léo Delibes est gros, blond, aimable et gai. Il n'a du lion que le nom et l'encolure fauve; il n'en a pas la férocité ni même l'orgueil. Il n'a pas l'air d'un grand prêtre comme M. Gounod, ni d'un maréchal des logis comme M. Reyer, mais plutôt d'un Américain bien nourri et bon enfant. Ce n'est pas un nerveux comme M. Massenet, ni un mélancolique comme M. Ambroise Thomas. Il parle beaucoup et il a toujours trop chaud, symptômes d'une nature expansive et sanguine. On ne le voit jamais de mauvaise humeur et, quand il cause avec vous, c'est presque toujours d'autre chose que de lui-même. Il n'attire pas le compliment et ne provoque pas l'hommage; le moindre éloge l'enchante et les critiques ne semblent pas le blesser. Il sourit quand on l'appelle cher maître. On le voit peu

dans ce qu'on nomme le monde, il ne conduit jamais d'orchestre et je crois qu'il ne « fait pas la province ». De temps en temps, à la sortie du Conservatoire ou d'une cérémonie quelconque, on aperçoit ce visage rond et fleuri et l'on serre avec sympathie la main du plus simple peut-être et du plus cordial de nos musiciens.

M. Léo Delibes fait de petites choses avec un très grand talent. Spirituelle, ingénieuse, tempérée, comique sans bouffonnerie et surtout sans trivialité, voilée parfois de mélancolie sans tragédie ni mélodrame, sa musique se garde de tout excès. Elle ne foule pas les hautes cimes; elle chemine à mi-côte, mais par des sentiers charmants. De tous les membres de l'Institut, M. Delibes est le plus fidèle par goût et par tempérament aux traditions de l'école française, des Grétry, des Monsigny, des Boïeldieu, des Hérold et de bien d'autres. Son talent ne reproduit, ne contrefait aucun de ceux-là; il les continue tous. M. Delibes n'imite pas les anciens; il s'inspire d'eux, et c'est tout autre chose. Il ne pense pas, il n'écrit pas comme ils ont pensé ou écrit, mais comme ils penseraient, comme ils écriraient sans doute aujourd'hui. Il ne leur dérobe ni le génie,

qu'on ne surprend pas, ni les procédés dont il n'a que faire. Ce qu'il leur emprunte, c'est leur simplicité, leur naturel et leur bonne foi ; leur haine ou plutôt leur ignorance du raffinement et de la recherche, des détours et des arrière-pensées.

On chante dans je ne sais plus quel opéra comique : « Faut-il donc savoir tant de choses ! » et l'on a peut-être raison. Psychologie, idéal nouveau, vérité dans l'art, musique suggestive, des mots, rien que des mots, comme dit le prince Hamlet, et des mots dont M. Léo Delibes semble ne pas se soucier. D'abord il n'a jamais traité de sujets littéraires, encore moins philosophiques ou religieux ; il n'a rien demandé à Shakespeare ni à Gœthe, ni à la Bible ni à l'Évangile, et l'on ne peut examiner et discuter en aucune de ses œuvres l'interprétation d'un sujet traditionnel et fameux.

Avant d'écrire pour les voix, M. Delibes a beaucoup écrit pour les jambes, cette partie inférieure du corps féminin. C'est déjà une chose singulière qu'un opéra, c'est-à-dire une pièce chantée. Mais que dites-vous d'un ballet, d'une pièce dansée ? Qu'on bondisse un quart d'heure, une demi-heure même, au cours d'un drame

lyrique, je le comprends et je vais même quelquefois jusqu'à m'en réjouir. Il n'est pas mauvais que les yeux relaient un instant les oreilles et qu'un court intermède appartienne à d'autres sens, fussent-ils moins nobles, que le sens de l'ouïe. Un *divertissement*, comme on dit en style chorégraphique, à la bonne heure ; il peut être le bienvenu s'il vient à propos. Que les patineurs du *Prophète* glissent sur l'étang glacé ; que les nonnes de *Robert* sortent de leurs tombeaux ; qu'elles tourbillonnent avec leurs croix d'or au cou, avec leurs chevelures flottantes sur leurs robes blanches, dans tout l'éclat de leur beauté reprise à la mort. Qu'elles jouent avec Robert aux dés et à d'autres jeux encore ; ce ballet, le modèle et l'excuse du genre, est plus et mieux qu'un accessoire : c'est un épisode utile à l'action ; c'est l'action elle-même.

Mais un ballet en deux ou trois actes ! une histoire racontée par gestes, mise non pas en vers, mais en pointes, en jetés-battus et en ballonnés, sans compter le parcours et l'élévation ! Et quelle histoire ! De celles qu'un enfant de quatre ans, peu avancé, ne laisserait pas achever à sa grand'mère : *Sylvia ou la nymphe de Diane*,

par exemple. Voici les faits : une nymphe, aimée du berger Aminta, enlevée par un chasseur velu, Orion, qu'elle enivre, qu'elle endort, et de l'antre duquel elle s'échappe, tandis que l'infâme ravisseur cuve son vin. Au cours de la tragédie, danse des paysans, danse des faunes et des sylvains, danse des nymphes chasseresses, danse des esclaves éthiopiens, cortège de Bacchus, sans compter les apparitions de déesses. Au hasard de la partition, des indications comme celles-ci : Faunes, sylvains et dryades s'enfuient dans leur retraite en reconnaissant l'approche d'un mortel — Sylvia et les nymphes simulent les plaisirs de la chasse. — Toutes témoignent de leur indignation à la pensée qu'un mortel (toujours le mortel !) est caché dans les buissons ! — Le mortel, c'est naturellement un danseur, et rien dans le monde de l'art n'est comparable à cet étonnant fonctionnaire. Au divertissement, depuis quelques années du moins, un danseur suffit, pour la pirouette finale ; mais le vrai ballet en comporte plusieurs. Ils prêtent l'appui de leurs bras nerveux, l'étai de leurs jambes tendues, aux demi-tours, tours complets et renversements de leurs frêles compagnes. Ils font de leur échine le piédestal de la

beauté: *scabellum pedum tuorum*. Et leur physionomie, comme celle du M. Jabot, de Topffer, exprime les états de leur âme; les deux plus fréquents sont l'admiration et la concupiscence, celle-ci tantôt tempérée par le respect comme chez le pauvre Mérante qui n'est plus; tantôt exaspérée au contraire comme chez M. Magri, qui créa le rôle d'Orion, par les mines et la coquetterie de l'objet aimé.

Des danseuses, je ne veux point médire; elles peuvent être de véritables, presque de grandes artistes; toutes sont charmantes; quelques-unes exquises, et je regarderais éternellement des ballets plutôt que de contrister une seule ballerine. Il me plaît de les voir traverser sur la pointe de leurs petits pieds la vaste scène, ou galoper, un miroir en main; accepter ou refuser (cela dépend du poème) des bijoux et des fleurs, tourner sur elles-mêmes en levant des coupes soi-disant pleines, avec un mépris souriant des vraisemblances physiques, notamment des lois de la force centrifuge. Tout cela est gracieux, voluptueux, séduisant, troublant; mais hélas! tout cela est absurde et (c'est là que je voulais en venir), pour que tout cela soit supportable, il ne faut rien

moins que M. Léo Delibes. Lui seul sait ajouter à l'intérêt sensuel du ballet (dont je ne fais pas fi) un intérêt intellectuel et artistique. Lui seul sait attacher et balancer aux lianes l'escarpolette de Sylvia; lui seul, avec quelques notes de cor lancées crânement, peut nous faire prendre de belles filles en courtes jupes de gaze pour des chasseresses de la Grèce et répandre sur leur passage les parfums de la forêt. *Nunc pede libero pulsanda tellus... Virginibus bacchata Lacœnis Taygeta...* Je ne sais quel souffle de force et de joie antique emporte certaines pages de *Sylvia*, et vous fait vous ressouvenir des Dieux. *Sylvia*, c'est le ballet poétique; *Coppelia*, le ballet spirituel. L'un et l'autre sont pleins de fines mélodies, de rythmes originaux, entraînants sans vulgarité; d'harmonies piquantes et distinguées, que fait valoir l'instrumentation la plus variée et la plus ingénieuse. Vraiment l'expression: se mettre aux pieds d'une femme, ne convient à personne comme à M. Delibes. On ne compte plus celles aux pieds desquelles il a mis son talent.

Mais M. Léo Delibes n'a pas fait danser seulement: il fait chanter aussi. Une jeune femme nous écrivait récemment du fond de la Hollande:

« J'étudie maintenant une partie du premier acte de *Jean de Nivelle*, et la petite sérénade de *Le Roi l'a dit*. Ici, où l'on ne connaît que la musique allemande, toutes ces jolies choses sont une révélation. » Elle est bien nôtre en effet, la veine musicale de M. Delibes, et nos voisins ne la détourneront pas. L'Italie a le don du rire et l'Allemagne celui des pleurs, qu'elle a si souvent chantés. Nous avons celui du sourire, de l'art tempéré, également éloigné de l'exagération bouffonne et tragique. Mieux que d'autres peut-être, nous savons être simples sans paraître pauvres, gais ou mélancoliques sans convulsions d'hilarité ou de désespoir. Chez nous seulement existe un répertoire d'œuvres de demi-caractère et de style moyen, qui, dans l'histoire de la musique, assure à notre pays non pas la première place, mais une place à part.

Elle a bien raison, la dame de Hollande, d'aimer le premier acte de *Jean de Nivelle*. Il est charmant, dans son paysage de vendanges bourguignonnes. Les deux autres actes affectent une allure chevaleresque, une couleur féodale et semi-héroïque qui nous plaît moins. Les librettistes ont failli détourner ici le talent du musicien de

sa véritable voie. Qu'on le laisse donc à sa pente facile et à son courant naturel. Entre des rives étroites, le ruisseau chante mieux. Armagnacs ! Bourguignons ! Oublions l'histoire de France, les guerres seigneuriales, et revenons, je vous en prie, comme on dit dans le *Pré aux Clercs*, au joli rendez-vous d'amour. Il est poétique et touchant, l'amour de la douce Arlette pour son ami Jean de Nivelle. Voilà un de ces sentiments délicats que M. Delibes excelle à traduire, à chanter du bout des lèvres. Une paysanne croit aimer un paysan. Mais le paysan cachait un grand seigneur ; la pauvrette le devine et pleure, en perdant le rêve de son trop bel amour. Cela suffit à M. Delibes pour écrire un duo délicieux. Arlette craint de répondre à Jean qui l'interroge ; mais, tandis qu'il parle, de légers dessins d'orchestre trahissent l'inquiétude d'abord, puis la tristesse résignée de l'humble fille : « Vous vous appelez Jean », dit-elle bien bas ; « vous vous appelez Jean, duc de Montmorency. » Et, triste lui aussi, le jeune homme s'excuse de son nom et de sa tendre supercherie. « Un pauvre duc, Arlette », et il lui dit l'amertume de sa vie errante et la douceur de leur mystérieux amour.

Elle détourne la tête ; des fleurs données par Jean tombent de sa ceinture, et des larmes de ses yeux. Elle essaye pourtant de sourire, et, presque gaiement : « J'ai donné mon cœur aux étoiles », chante-t-elle, et elle appelle à son secours les étoiles du ciel, l'herbe de la prairie, l'eau de la source, les moissons de l'été, toute cette nature au milieu de laquelle elle a grandi, mais qui ne suffit plus à son pauvre cœur.

Il s'en va, Jean de Nivelle ; il s'en va quand on l'appelle, et nous donne en deux couplets, profonds dans leur simplicité apparente, la raison de sa fuite constante. Ne cherchez pas dans les paroles, presque inintelligibles, la poésie de ces couplets ; mais écoutez-en la musique : c'est elle qui fait rêver ; significatif est ce petit refrain désabusé. S'en aller quand on nous appelle ! S'en aller quand nous appelle l'espérance, quand nous appelle le bonheur, quand nous appelle l'amour ! Ce serait peut-être prudence. Mais, appelés mille fois en vain, nous avons toujours la naïveté de répondre ! Allez-vous-en, nous crie Jean de Nivelle, et nous n'avons jamais le courage de suivre sa mélancolique leçon !

*Lakmé*, c'est l'*Africaine* en miniature. La fille

du brahmine est une réduction de la noble héroïne de Meyerbeer. Elle aime, elle meurt comme Sélika ; d'un amour plus discret et pour ainsi dire moins grandiose, mais non moins profond. Elle ne va pas s'étendre à l'ombre du gigantesque mancenillier et le suc d'une fleur suffit à son suicide d'enfant. L'œuvre est tout entière à l'échelle de la petite créature : petits paysages, petites pagodes, petites cérémonies religieuses et nuptiales. Sans le dénouement tragique, si la pauvrette, au lieu de mourir, se consolait, *Lakmé* ressemblerait à une *Madame Chrysanthème* en musique ; joli bibelot d'un exotisme gracieux, que dépare seulement la note moderne, et surtout la note anglaise. Je ne voudrais pas ici d'officiers en casquettes galonnées, ni de *misses* avec des robes à la mode, des ombrelles et des gants. Entre la poésie de l'Inde et la civilisation européenne, le contraste me choque, au lieu de me divertir. Félicien David, dans *Lalla-Rouck*, s'est gardé de cet écueil ; Meyerbeer aussi dans l'*Africaine*, où l'on ne verrait pas volontiers Vasco de Gama en uniforme de lieutenant de vaisseau portugais. Loti lui-même atténue le plus qu'il est possible les dispa-

rates que pourrait jeter dans ses histoires orientales sa personnalité, physique ou morale, d'Occident. On sait comme il s'habille à la mode des pays différents, ou plutôt comme il se déshabille.

Si le dernier acte de *Lakmé* est le meilleur des trois, c'est précisément parce qu'il est le plus pur de tout mélange, de tout discord. L'amant de la petite Indienne est bien encore en uniforme, mais il est seul avec elle; leur union s'abrite sous les lianes et les fleurs, au fond des bois où parvient à peine l'écho des fifres anglais sonnant la retraite. Lakmé chante à son ami, à son époux, des mélodies d'une tendresse et d'une tristesse charmante, et quand elle se tue pour éviter à son amour, à son hymen bénis par le ciel et les dieux de sa patrie, le dédain, la risée peut-être de nos pays moins indulgents et de nos mœurs moins primitives, elle meurt la dernière enfant d'un monde à demi disparu, frêle relique d'une poésie que notre civilisation pratique est en train d'effacer.

Il est une partition de M. Delibes où rien ne fait tache, une partition tout entière spirituelle

et jolie, un petit chef-d'œuvre enfin : *Le Roi l'a dit*. Une crise politique atténua jadis, en 1873, le succès de la première représentation, mais ce premier succès seulement.

Je ne connais pas de nos jours un autre ouvrage de ce genre et de ce goût, ni de musique plus gentille et plus pimpante, mieux assortie à un livret plus léger et plus plaisant. De l'esprit, partout de l'esprit, et çà et là un soupçon de sentiment et d'amour, ou plutôt d'amourette ; rien de sombre, presque rien de sérieux ; nulle ombre de tristesse ou seulement de mélancolie ; d'exquises chansons pour des figurines de Saxe ; partout des voix fraîches et rieuses s'échappant de cette mignonne partition comme d'un nid d'oiseau.

Ah ! si nous n'avions pas, jadis et ailleurs, loué le chef-d'œuvre de M. Delibes ! — Le sentiment n'y alanguit pas l'esprit. Dans *Le Roi l'a dit,* on s'aime un peu, beaucoup, jamais passionnément ; on ne s'embrasse pas à grands bras, plutôt en pincettes. Tout le monde est joyeux ; personne ne se chagrine ou ne fait effort, sauf à propos d'une révérence perdue et vite retrouvée. Tout est clair, gai : partout des rires de femmes. Il y

a sept rôles féminins dans la partition et cela fait le plus joli ramage ! Pardonnez-nous, comme M. Delibes nous le pardonnera, de nous répéter à ce sujet, de citer encore des pages que nous avons déjà citées : au premier acte, la scène de la révérence, le chœur si plaisamment solennel de la chaise à porteurs, la leçon de chant, la sérénade, le finale en forme de valse... Je m'arrête, car je citerais tout.

Que M. Léo Delibes continue de sourire ; assez de fronts sont graves aujourd'hui ; assez d'artistes sont moroses, tourmentés, ou font semblant de l'être. Il en faut qui méditent des réformes ou des révolutions esthétiques, qui élaborent des œuvres austères et méritoires ; il en faut aussi qui passent gaiement, une fleur et une chanson aux lèvres. *Ah ! qu'il est doux d'avoir un frère... pas trop sévère... pas trop sévère !* Cela se chante dans *Le Roi l'a dit*, et ce sera notre dernier mot sur M. Delibes.

## III

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE : *l'Escadron volant de la reine,* opéra comique en 3 actes ; paroles de MM. Ad. d'Ennery et Brésil, musique de M. H. Litolff. — Reprise du *Pré aux Clercs.*

15 janvier 1889.

Un octogénaire chantait. Il avait mis en musique une histoire écrite par deux octogénaires comme lui, et les trois collaborateurs avaient ensemble plus de deux siècles. — Nous ne voudrions pas oublier le respect qu'on doit aux personnes âgées, surtout à un vétéran du théâtre et du succès comme M. d'Ennery ; mais il faut bien avouer que la représentation de *l'Escadron volant de la reine* a ressemblé un peu à une exhumation. Nous avions tous l'air de déterrer des momies.

Tâchons de nous rappeler la donnée de cet opéra comique fossile. L'escadron volant de la reine, c'est le groupe des demoiselles dites d'honneur et dressées par Catherine de Médicis, leur souveraine, au vilain métier d'espionne, et d'espionne par le mensonge et l'hypocrisie d'amour. La jolie Thisbé de Montefiori, une Florentine; la charmante Corisandre, une Française; la ravissante Gina, une Dalmate (pourquoi une Dalmate ?) prêtent à la politique astucieuse de Catherine le secours de leur beauté déloyale et de leurs perfides appas! Elles séduisent les suspects, enjôlent les conspirateurs, et se font livrer leurs secrets, qu'elles rapportent à la reine. Gina, la plus jolie, est la plus dangereuse; elle passe pour sourde-muette, et nul ne se défie de ce petit serpent exotique. Or deux gentilshommes bretons, émissaires des Guise, MM. René de Tremaria et Gaël de Penhoë, arrivent à la cour de Saint-Germain avec l'intention d'enlever le jeune roi Charles IX, de le soustraire à la tutelle de la reine mère et de le conduire au Louvre. Catherine aussitôt distribue la besogne à ses acolytes : Thisbé se charge de Tremaria; Gina, de Penhoë. Mais en feignant l'amour, les jeunes personnes

s'y laissent prendre, surtout Gina, très bonne fille au fond et nullement traîtresse. Thisbé, moins promptement éprise, arrache d'abord à Tremaria l'aveu du complot, que la reine écoute, cachée derrière une tapisserie, et puis elle a des remords. Elle se désespère d'avoir trahi et perdu celui que maintenant elle aime et qu'elle voudrait sauver; elle le supplie de lui pardonner. Mais tout s'arrange, parce que nous sommes à l'Opéra-Comique; parce que les conspirateurs n'étaient que des conspirateurs relatifs, qu'ils voulaient conduire le roi seulement à Paris et non pas à Nancy (il y a, paraît-il, un abîme entre ces deux projets); parce qu'ils remettent à Catherine une lettre compromettante de son grand ennemi le cardinal de Lorraine.

Tout cela est long, obscur et ennuyeux; mais une chose est certaine: c'est que Catherine de Médicis pardonne, qu'elle paraît très contente, et que tout le monde se marie.

Voilà la pièce, enfantine ou sénile, auprès de laquelle *les Mousquetaires*, également *de la Reine*, sont une merveille de littérature et de musique, d'invention et de style. On ne s'y serait pas pris autrement pour parodier d'un seul coup

*le Pré aux Clers* et *les Huguenots*, les deux chefs-d'œuvres lyriques de l'époque Charles IX. N'y touchez plus, à cette époque, à moins d'y toucher avec discrétion, avec poésie. N'habillez pas les premiers fantoches venus avec le pourpoint de Raoul ou de Mergy. Si vous livrez un gentilhomme aux agaceries des filles d'honneur, qu'il ne leur réponde pas : *Turlututu! turlututu!* comme le fait dans *l'Escadron volant* un lugubre Jocrisse d'opérette. Défiez-vous surtout de Marguerite de Valois ou de Catherine de Médicis. Tout le monde n'a pas le talent de faire parler les reines, encore moins de les faire chanter, et il y a loin d'un feuilleton sur la cour de Valois, que ne voudrait pas publier le *Petit Journal*, à la *Chronique du règne de Charles IX*, par Prosper Mérimée.

Quelle musique aurait pu sauver pareille littérature! Celle de M. Litolff n'y a pas réussi. Avouons notre ignorance en archéologie : nous ne connaissions rien de M. Litolff: ni ses œuvres instrumentales, ni *les Templiers*, ni même *Héloïse et Abélard*. On a dit partout, depuis *l'Escadron volant*, que M. Litolff avait jadis donné de très belles promesses; cela est pos-

sible. On a dit aussi qu'il ne les avait pas tenues; cela est certain.

Non pas que la musique de *l'Escadron volant* soit mauvaise; elle est plutôt inutile. Cette ouverture selon la formule, ces innombrables romances à deux couplets, ces duos méthodiques, ces chansonnettes d'une bouffonnerie navrante, et enfin cette inévitable pavane qui revient toujours dans les opéras comiques condamnés comme un fantôme dans les vieux châteaux où quelqu'un va mourir, tout cela n'est pas mal fait. L'idée manque, le style aussi, mais l'orthographe y est. Certaines pages ne sont pas instrumentées sans adresse; d'autres arrivent presque à charmer par elles-mêmes, grâce à un soupçon d'invention mélodique: notamment un petit trio bouffe au premier acte: *Si j'y comprends un mot, je veux être pendu;* puis une sorte de nocturne pour deux voix de femmes et chœurs, où il est question de blés et d'oiseaux envolés; enfin le prélude du second acte, où d'inexplicables roulades de clarinette et de flûte amènent un petit motif de violons avec sourdines, qui a rappelé assez agréablement à chacun un motif du ballet de *Robert le Diable.*

C'est tout, je crois. Le reste est insignifiant; le reste, comme dit Hamlet, c'est le silence, et nous n'avons plus qu'à féliciter les artistes qui se sont tirés avec talent de ce mauvais pas. M. Fugère a tant d'esprit et d'entrain, M. Soulacroix une voix tellement enchanteresse et un style si distingué, qu'on a redemandé à l'un des couplets, à l'autre une romance.

L'œuvre de MM. d'Ennery, Brésil et Litolff, il fallait s'y attendre, a réveillé la question, sinon la querelle, des opéras et opéras comiques à l'ancienne mode, ou *vieux jeu*. Après l'immense succès du *Roi d'Ys*, ou plutôt pendant ce succès, puisque, pour notre plaisir et notre honneur, il dure encore, on a protesté contre l'envahissement de l'Opéra-Comique par le drame lyrique et l'art nouveau. *Le Roi d'Ys* sur la scène de *la Dame blanche* et du *Pré aux Clercs!* Quel abandon des traditions! quel manquement à l'esthétique locale! Alors M. Paravey, en directeur éclectique, a monté *l'Escadron volant de la reine*, et d'autres de s'écrier: « Foin de cette rengaine, de cette pièce rococo et de cette musique de momies! Voilà enfin la mort et l'enterrement du genre, des formes ou des formules

d'antan, et de la musique dite nationale. Cette fois on ne songera plus à reconstruire un musée pour de semblables vieilleries, et surtout on ne nous parlera plus du passé. »

Nous voudrions au contraire en parler un peu, de ce passé; dire que la chute de *l'Escadron volant* n'implique pas celle du genre auquel appartient l'ouvrage; dire aussi ou répéter qu'en art il n'y a pas de genres, mais des œuvres seulement, à proscrire ou à prôner. Aucune forme musicale n'est usée. Qu'un homme de génie ou seulement de grand talent surgisse demain, il fera ce qu'il voudra et dans la forme qu'il voudra, soit qu'il en crée une nouvelle, soit qu'il en ressuscite une qu'on croyait morte. Il écrira un *Pré aux Clercs* ou un *Lohengrin*, et nous applaudirons du même cœur un autre *Voi che sapete* ou une autre *Chevauchée des Valkyries. Emitte spiritum tuum...* Oui, c'est l'esprit, et l'esprit seul qui renouvelle la face de la terre; l'esprit qui ne souffle pas seulement où il lui plaît, mais comme il lui plaît. Musique du passé ou de l'avenir! Qu'on dise donc tout simplement la bonne musique et la mauvaise. Voilà la vraie et la seule distinction. Quel chef-d'œuvre d'aujourd'hui nuit aux chefs-

d'œuvre d'il y a cinquante ans? On ne nous accusera pas de tiédeur pour *le Roi d'Ys;* nous l'avons réentendu bien des fois, et nous le réentendrons encore. Mais notre admiration pour l'œuvre de M. Lalo ne nous a pas empêché d'écouter récemment avec une admiration pareille et *la Dame blanche* et *le Pré aux Clercs*, remontés avec grand soin par M. Paravey. Hérold, Boïeldieu sont plus vieux, je pense, que M. Litolff lui-même. *La Dame blanche*, *le Pré aux Clercs* sont jetés dans ces moules qu'on déclare aujourd'hui hors d'usage. L'une et l'autre vivent encore pourtant, et nous qui, l'autre jour, avons ri de la belle Corisandre, de René de Tremaria et de Catherine de Médicis, loin de rire d'Isabelle, de Mergy et de la reine Margot, nous sommes quelquefois tout près d'en pleurer. Non, non, les moules ne sont pas usés, mais on n'a plus de quoi les remplir. Viennent seulement des peintres qui sachent faire des tableaux: les vieux cadres pourront servir encore et paraîtront rajeunis.

De *l'Escadron volant de la reine*, la caricature, passons pour un instant au modèle, au *Pré aux Clercs*, dont l'ouvrage de M. Litolff a éveillé

chez tout le monde le souvenir et le regret. Ce chef-d'œuvre est de ceux auxquels de temps en temps il est bon de revenir. Sous prétexte de marcher toujours en avant, gardons-nous d'être ingrats, et de ne plus jamais regarder en arrière.

A l'audition du *Pré aux Clercs*, et par contraste avec *l'Escadron volant*, deux choses surtout nous frappent : la portée profonde des effets, puissants ou gracieux, et la sobriété des moyens employés à les produire. La musique de M. Litolff ne laisse aucune impression, ni des personnages, ni de l'époque qu'elle prétend représenter. MM. de Tremaria et de Penhoë pourraient tout aussi bien s'appeler Colladan et Cordenbois, et soupirer leurs romances à des demoiselles de La Ferté-sous-Jouarre. Quant à Catherine de Médicis, elle a beau chanter sa haine contre les Guise et nous entretenir de ses desseins politiques, elle a l'air d'une institutrice affectée. (Il va sans dire que nous accusons la musique seulement.) Pas plus que dans les nombreux duos ou trios de cette longue partition, il n'y a d'expression dans les récitatifs, tous incolores ou mal venus. Chaque phrase, chaque note des personnages jure avec leur costume, avec leur nom

ambitieux, et cette contradiction finit par tourner au comique.

Hérold, au contraire, a merveilleusement assorti sa musique au caractère et à l'aspect extérieur de ceux qui la chantent. Toutes les figures du *Pré aux Clercs* sont vivantes et pour ainsi dire ressemblantes ; esquissées parfois d'un trait, mais qui suffit. En somme, la partition du *Pré aux Clercs* est très courte, mais très substantielle. Le rôle de Mergy se compose d'un air au premier acte, d'un grand récit au second et de quelques mesures dans le trio très bref du troisième. Comminge chante à peine ; Isabelle n'a que deux airs, et la reine quelques phrases de solo et quelques récitatifs. C'est tout, et cependant rien ne manque à ces types divers et tous achevés. L'élégance aristocratique de Mergy ne se trahit-elle pas dans le contour seul de la romance : *O ma tendre amie ?* Ne reconnaît-on pas la jeunesse et la passion dans la modulation expansive, adorable, amenée par ces mots : *Ton cœur va-t-il me dire : J'ai gardé mon amour ?* Quelle allure donne au gentilhomme le simple récit du second acte : *Le roi, madame, a commis à mon zèle le soin, l'honneur de me rendre en ces lieux ?* Avec quelle

gravité, quelle distinction suprême il raconte devant toute la cour son entrevue avec Charles IX! Mergy peut parler du roi de France et du roi de Navarre ; il a le droit de porter le feutre, le pourpoint tailladé et la rapière : ni son costume ni son langage ne nous feront jamais sourire.

Et la reine ! Toute la grâce un peu plaintive de Marguerite, toute la mélancolie de ses jeunes ennuis est dans une seule phrase de quelques mesures : *Je suis prisonnière loin du beau pays.* Parle-t-elle à sa filleule la gentille cabaretière, quelle condescendance et quelle bonté ! *Sais-tu pas combien je t'aime ?* Ici encore une modulation légère, sur laquelle en général l'artiste n'insiste pas assez, exprime par une nuance mélodique exquise une exquise nuance de sentiment. Mais Margot avait de l'esprit aussi. Hérold le savait et nous l'a rappelé au second acte dans le trio de la reine, d'Isabelle et de Cantarelli. Impossible de nouer une intrigue avec plus de verve et d'entrain, d'intelligence et de gaieté.

Isabelle est charmante, la pauvre petite, prise dans cette cour des Valois comme dans un piège ; trop faible, trop craintive pour se défendre et se sauver elle-même. Il faut qu'on

l'aide, car elle ne sait que souffrir et soupirer après ses montagnes. Thisbé de Montefiori, dans *l'Escadron volant*, consacre une romance en deux couplets dolents aux souvenirs de sa jeunesse, je le crois du moins, car j'ai mal entendu les paroles; mais je donnerais ce rôle entier pour les deux premières mesures du grand air d'Isabelle : *Jours de mon enfance*, deux mesures qui valent tout un poème de rêverie et de regrets.

Nicette elle-même et Girot sont de gentilles figurines de second plan. Quant à l'orchestre, avec discrétion, sans faire pleuvoir partout, comme celui de M. Litolff, les accords de deux harpes sentimentales et prétentieuses, il dit son mot de temps en temps et le dit bien. Rappelez-vous le chant de clarinette qui, dès le début de l'ouverture, s'exhale avec mélancolie; rappelez-vous surtout le troisième acte tout entier, ce merveilleux troisième acte qu'un musicien avancé, intransigeant, mon voisin de stalle il y a quelques semaines, croyait découvrir et daignait presque admirer.

Ah! la forme! la forme! ancienne ou nouvelle! celle-ci est de tous les temps. La voilà, la musique suggestive, selon l'expression moderne, celle qui dit peu et fait penser beaucoup. L'effet du troi-

sième acte du *Pré aux Clercs* égale les plus grands effets de la musique dramatique. Et par quels moyens? un chœur, un trio, un petit quatuor, une horloge qui sonne et un chant d'altos accompagnant le passage d'une barque sur une rivière. Quelle silhouette du vieux Paris, non seulement dans ce décor, sur cette toile de fond, mais surtout dans cette musique! Quelle résurrection d'une époque où l'on venait se couper la gorge, le soir, au bord d'un fleuve habitué à charrier des cadavres et à rouler du sang! Le trio du duel n'est qu'un éclair de haine et de fureur. Comminge et Mergy n'ont pas l'air de chanter, mais d'agir et de vivre en musique. Ils sortent, l'épée à la main, et le chœur des archers commence, rythmé avec une rondeur un peu brutale que la sonorité rauque des altos fait paraître sinistre. Indifférents au meurtre qui va se commettre, les archers fredonnent en jouant aux dés. Des couples traversent le fond du théâtre pour aller danser à la noce de Girot et de Nicette, et la ritournelle qui les accompagne, en dépit de son allure pimpante, — peut-être par cette allure même, — redouble l'effroi de la scène et s'encadre à merveille entre les deux couplets de l'impassible

chanson. Le moindre détail de cet acte est inestimable, fût-ce le court dialogue où se règle d'avance, à voix basse et comme honteuse, l'enlèvement du mort que tout à l'heure Comminge laissera sur le gazon. *Nous ferons comme à l'ordinaire*, dit froidement l'un des soldats sur un ton qui fait presque frissonner. Huit heures sonnent, et la reine, Isabelle, Nicette et Girot sortent de la chapelle. Le tintement de l'horloge dans la nuit jette encore une note d'inquiétude et d'épouvante. Le quatuor qui suit est tremblant; il a peur : les voix murmurent seulement, osant à peine s'éloigner les unes des autres. Dans l'humble ensemble repris deux fois, et la seconde fois avec un accompagnement sinueux, étouffé par les sourdines, toutes les craintes, toutes les angoisses se devinent; toutes, jusqu'à la mélancolie de la pauvre petite reine, jusqu'à l'effroi mystérieux de la ville, cachant sous les brouillards de la nuit les querelles et la mort de ses enfants.

De nouveau les altos grondent, les archets lourds pèsent sur les cordes, qu'à chaque mesure ils semblent vouloir écraser, pour en étouffer la plainte irritée et douloureuse. Une barque descend au fil de l'eau et s'arrête sous un rayon de

lune; Isabelle, la reine, Nicette et Girot, encore en habits de fête, entrevoient un corps couché en travers du bateau. Alors, pour la première fois, le joyeux cabaretier cesse de rire, et, comme le voyageur du poète, « sentant passer la mort, se recommande à Dieu ». C'est bien la mort qui passe, escortée sur cette rivière noire par l'une des plus sinistres mélodies qui jamais lui aient fait cortège; la mort portant avec elle l'horreur matérielle, physique du cadavre, et d'un cadavre sanglant, conduit à l'église sans honneurs et sans larmes par deux inconnus, par deux indifférents. La barque passe; Cantarelli accourt : l'adversaire de Comminge était Mergy. Isabelle pousse un cri; mais soudain Mergy paraît lui-même : autre cri, de joie celui-là, — et aussitôt, sans une mesure, sans une note inutile, sans une effusion banale, éclate de nouveau le thème soldatesque, non plus sombre et menaçant, mais repris avec une allégresse qui transforme ce refrain de mort en chanson de victoire et de liberté.

Laissons les réformateurs mener grand bruit et revendiquer pour eux tout l'honneur de prétendues découvertes. L'orchestre ne les a pas attendus pour jouer un rôle dans le drame musical.

Ne parle-t-il pas seul ici, l'orchestre du vieil Herold, et plus éloquemment que toute voix humaine? Pourquoi? Parce que le compositeur voulait exprimer plus que le sentiment des personnages : le sentiment des choses, leur participation à l'horreur du meurtre et de ces funérailles solitaires. Le célèbre chant des altos, c'est l'obscurité, ou plutôt la pâle lueur de la rivière au clair de lune; c'est la conscience et presque la complicité de la nature; c'est le Louvre, c'est la ville endormie, et de tout ce monde extérieur l'orchestre seulement pouvait être la voix impersonnelle et désolée.

Nous n'avons pas voulu — est-il besoin de le dire? — nous donner le facile plaisir d'une comparaison écrasante, mais défendre un peu seulement, par un retour vers l'un de ses chefs-d'œuvre, ce qu'on appelle aujourd'hui avec une injuste ironie le genre éminemment français. Et puis nous avons imité Simonide; si, comme lui, nous nous sommes jeté à côté de notre sujet, c'est que notre sujet était, comme le sien, « plein de récits tout nus... matière infertile et petite ». Enfin est-ce notre faute si, quelque temps avant d'entendre *l'Escadron volant*, nous avions réentendu

*le Pré aux Clercs?* Puisqu'il fallait parler à nos lecteurs d'une pièce du temps de Charles IX, ils nous excuseront d'avoir parlé de deux. Qu'ils aillent voir de préférence la plus ancienne; qu'ils aillent écouter *le Pré aux Clercs* et M. Dupuy, un nouveau ténor de l'Opéra-Comique. Il a beaucoup de talent et peut le montrer dans le rôle de Mergy, comme dans celui de George d'Avenel, plus que dans celui de René de Tremaria.

# IV

Théatre de l'Opéra-Comique : *la Cigale madrilène*, opéra comique en 2 actes; paroles de M. Léon Bernoux, musique de M. Joanni Perronnet. — Les Concerts : Symphonie de M. César Franck; le *Wallenstein*, de M. d'Indy. — M. Bouhy; Madame Materna; M. Paderewski.

15 mars 1888.

A propos de la *Cigale madrilène*, nous pourrions parler de *Carmen ;* mais nous avions déjà parlé du *Pré aux Clercs* à propos de *l'Escadron volant de la reine*, et l'on ne peut toujours se dérober à son devoir. Au surplus, ce ne sera pas long. Pauvre Cigale ! Elle ne chantera pas tout l'été.

M. Perronnet, le compositeur de cette éphémère opérette, n'est pas plus un ancien ministre du roi Charles X, que le prince de Polignac, un autre musicien, à nom historique aussi. A peine M. Perronnet a-t-il dû voir les dernières années

de l'empire. C'est un jeune, un tout jeune homme; comme on dit dans *Armide*, « il est à l'âge heureux où sans effort on aime » ; où l'on aime les chansons espagnoles, boléros et seguedilles, où l'on croit à l'Espagne de M. Scribe, toute vibrante de castagnettes, de tambours de basque et de mandolines, toute peuplée de muletiers, de Bohémiens qui recueillent les enfants clandestins des grandes dames adultères, et de zingaras aussi jolies que M^lle^ Degrandi. La moindre mélodie à trois temps, un peu vive, quelques cris de Ole ! Ole ! des doigts mignons qui claquent en cadence, nous en fallait-il davantage à vingt ans pour imaginer l'Andalousie ?

On dit que sous le pseudonyme de Léon Bernoux se cache la mère de M. Perronnet, M^me^ A. Perronnet, l'auteur de *Ne m'chatouillez pas* et autres *lieder* qui firent les premiers succès de M^me^ Judic. Pieuse et touchante collaboration: M^me^ Perronnet tramant pour son fils un canevas innocent, et le jeune homme embellissant de sa filiale musique la poésie maternelle. Je n'ai pas l'honneur de connaître autrement que de vue et le fils et la mère ; mais sans rien savoir des circonstances dans lesquelles est né leur commun

opuscule, voici comment, en l'écoutant, je m'en représentais la genèse. Cette œuvre de famille, avant d'être livrée au public indifférent ou cruel, aura peut-être été jouée le soir au coin du feu, dans un cercle d'amis intimes et bienveillants. Autour du piano, d'un piano droit et de famille aussi, sont assis les hôtes du foyer modeste. Les braves gens, sans être musiciens, ont le goût de la musique. Ils vont parfois à l'Opéra-Comique, surtout depuis qu'il est voisin du Marais ; ils connaissent le *Domino noir* et les *Diamants de la couronne*, mais ignorent *Carmen ;* les noms d'Inésille, de Pérez, de Catarina, les mots de Sainte-Hermandad et de corrégidor exercent sur leur imagination un prestige encore souverain. Et voici que dans l'œuvre de leurs amis ils retrouvent avec ravissement les mots exotiques et mystérieux : « Enfants de Bohême, muletiers de Murcie. » Alors les familiers de l'humble salon auront vu passer devant leurs yeux facilement éblouis l'Espagne de leurs rêves bourgeois et touchants ; ils auront cru entendre sous le ciel andalous les guitares et les castagnettes, et dans les sentiers des *sierras* « les grelots des mules sonores ». Ils ne sont point

blasés comme nous. Ils sont simples d'esprit, dans le véritable sens de la parole évangélique, et nous, les sceptiques, nous envions le contentement naïf de leurs instincts romanesques et doux.

Composée ainsi ou autrement, cette opérette en vaut bien d'autres; elle n'est ni meilleure ni pire que les productions courantes d'un genre heureusement en décadence. Dans ces deux petits actes, on citerait à la rigueur deux ou trois morceaux agréables: au premier acte, un quintette de Bohémiens qui n'exprime pas mal le charme de la vie errante, fait d'insouciance et de mélancolie; au second, une chanson du tenorino, reprise par le sopranino, nous a rappelé les premières romances d'Hérold, la « robe légère » de *Marie*. M. Fugère chante aussi des couplets pénétrés d'une sensibilité qui doit faire venir les larmes traditionnelles aux yeux des personnes vraiment bien nées. Et puis, en dépit de l'éducation, des habitudes et des convictions artistiques, en dépit de l'amour du beau, peut-être en raison même de cet amour parfois rassasié, n'arrive-t-il pas de sentir tout au fond de soi-même comme un obscur besoin de l'ordinaire et du médiocre, d'éprouver

une sorte de plaisir, ne fût-ce que le plaisir du repos, en face d'œuvres insignifiantes, qui ne forcent ni l'attention d'aujourd'hui, ni le souvenir de demain ? Nul ne les ignore, ces heures de lassitude esthétique, de lâcheté intellectuelle, où le café-concert ennuierait moins que l'Opéra, où, honteux et découragé de lui-même, l'esprit, se sentant vulgaire et plat, n'a le goût et presque le besoin que de la platitude et de la vulgarité.

Les théâtres d'ailleurs nous permettraient en ce moment un de ces accès de paresse : l'Opéra-Comique nous donne des *Cigales madrilènes ;* il est vrai qu'il nous promet l'*Esclarmonde* de M. Massenet. L'Opéra ne nous donne rien, et il est vrai aussi qu'il ne nous promet pas davantage. Ah ! si, un ballet. Mais un ballet, fût-il de M. Ambroise Thomas, ce n'est guère.

A défaut des théâtres, nous avons les concerts. Sans parler des pianistes, dont le règne arrive tous les ans à pareille époque, que de séances musicales, depuis celles de la *Société des instruments à vent*, qui sont toujours délicieuses, jusqu'à celles de la *Société nationale*, qui sont souvent intéressantes, mais qui peuvent être le contraire aussi !

Le grand public connaît à peine la *Société nationale*, que nous-même avant cette année connaissions de nom seulement. Elle a été fondée, en 1871, par M. Saint-Saëns et M. Romain Bussine pour favoriser le développement de la musique française et permettre aux jeunes compositeurs d'entendre et de faire entendre leurs œuvres, surtout leurs œuvres instrumentales. Autour de MM. Saint-Saëns et Bussine se groupèrent des musiciens comme MM. César Franck, E. Lalo, G. Bizet, A. de Castillon, G. Fauré, H. Duparc, V. d'Indy et bien d'autres. « En dix-sept années d'existence, dit un petit programme que nous avons sous les yeux, la *Société nationale* a donné plus de six cents *premières auditions françaises*, et elle pourrait citer avec orgueil nombre d'œuvres qui, bien avant de triompher devant le public des grands concerts, avaient été exécutées pour la première fois dans ses séances intimes.

« De plus, afin que ses sociétaires puissent se rendre compte du mouvement général de l'art, elle leur a présenté des productions étrangères modernes d'un intérêt réel, pour la plupart encore inconnues en France, ainsi que d'importants

fragments de chefs-d'œuvre de Bach, de Rameau, de Gluck, rétablis selon les textes originaux, et que l'on n'a presque jamais l'occasion d'entendre à Paris. »

Tout cela est très vrai et tout cela est très bien. La *Société nationale* a mis en lumière des compositeurs qui sans elle risquaient de rester dans l'ombre; elle en révèlera d'autres encore, je le gage, et les fera réussir. Elle s'intéresse aussi et nous intéresse à de vieilles et magnifiques œuvres dont elle conserve et tâche d'entretenir le culte; par exemple, elle a fait exécuter récemment une cantate de Bach et tout le troisième acte d'*Armide*. Rien de mieux ! Gardienne du passé et messagère de l'avenir, la *Société nationale* mérite deux fois notre sympathie, notre respect et notre reconnaissance.

Quand je dis « respect », je vais y manquer pourtant, à ce respect dont je proteste, et j'y ai manqué déjà du fond du cœur, il y a quelques semaines, à l'une des séances de la *Société*. Quelle soirée, mon Dieu ! On a commencé par un quatuor pour piano et cordes de M. Fauré, violent et monotone, mais non sans intérêt. Le second morceau ne manque pas d'originalité : un trait de piano, qui

en fait le principal motif, y est ramené deux fois par des rythmes et des harmonies ingénieuses. Ensuite sont venues deux « ariettes (!!), » paroles de M. Verlaine, musique de M. Debussy, et toute la décadence, toute la déliquescence de la musique et de la poésie nous a paru concentrée dans ces petits chefs-d'œuvre. Ils ont été soupirés avec moins de voix que d'intelligence par un des *sociétaires nationaux*, un jeune homme qui chantait doucement, tristement et donnait à ces complaintes le sentiment navrant qui leur convenait. En revanche, il a interprété un *lied* réellement très beau de M. Fauré : *Au Cimetière*, sur des vers de M. Richepin, très beaux également, malgré certain *Sommeil vermeil* assez risqué. On a bissé cette émouvante mélodie, et c'était justice.

Mais, comme dit la servante de Molière, tout cela n'est rien ; si vous aviez été là pour la musique adaptée à la *Tempête* de Shakespeare, par M. Chausson ! Cette petite partition a été exécutée pendant les représentations de la fantaisie shakespearienne au théâtre des Marionnettes-Vivienne. Là elle faisait peut-être beaucoup d'effet ; salle Pleyel, elle nous a, comment dire...

mystifié. Elle est écrite pour un orchestre ainsi composé : un violon, un alto, un violoncelle, une harpe (oh ! oui, une harpe obstinée) ; plus quelque chose dont jouait M. d'Indy, et qu'on ne voyait pas, enfin un ou une *celesta*. Le ou la *celesta* n'est, paraît-il, que le *glockenspiel* employé par Mozart dans la *Flûte enchantée* et perfectionné de nos jours. C'est une sorte d'harmonica plus séraphique que la harpe, laquelle apparemment ne suffit plus aux mélodies immatérielles de l'école supra-moderne. Il y a dans cette musique de la *Tempête* des passages ineffables : notamment un duo de Junon et de Cérès, une danse rustique, des aboiements de chien, mille détails enfin qui nous font croire d'abord à ce que M. Sarcey appelle une « fumisterie ». Mais comme les exécutants restaient graves, que le public lui-même, au moins la majorité du public, ne sourcillait pas et que, depuis lors, des juges compétents nous ont affirmé que l'œuvre était sérieuse et de bonne foi, avouons humblement notre indignité, et que l'auteur nous la pardonne.

Hélas ! nous craignons de rester longtemps au-dessous d'une telle musique. Elle est très en faveur à la *Société nationale*, dont le seul travers

est un dévouement, presque une dévotion aveugle à certaine école, ou plutôt à certain groupe qui ne semble pas suivre la bonne route. En tout cas, il ne suit pas la grande route, ce petit bataillon d'artistes et d'amateurs excentriques. Ils n'y mettraient pas le bout du pied, sur cette route des maîtres véritables, où marche par exemple, de son pas franc et libre, un Camille Saint-Saëns! Saint-Saëns, direz-vous! Il a créé la *Société nationale.* — Oui, mais peut-être pour une mission plus digne, pour en faire une église éclairée et non pas une chapelle obscure, pour qu'elle devînt la patronne de tous les fidèles et non la complice de quelques doctrinaires mystérieux et mystificateurs. Le voit-on encore dans le cénacle, l'auteur de la Symphonie en *ut* mineur, et les jeunes francs-maçons de la rue Rochechouart ne le traitent-ils pas de faux frère et de renégat? Rien n'égale leur mépris pour le talent de M. Saint-Saëns et de bien d'autres, rien, sinon leur estime pour leur propre talent. C'est de ce groupe, de son esprit et de ses œuvres que la *Société nationale* devrait se défier davantage. Il ne faudrait pas qu'elle devînt une société de décadents, une sorte de *Chat noir* musical, mais

de *Chat noir* à rebours, où l'on ne s'amuserait pas, je vous le jure.

Les deux chefs actuels de la *Société nationale* sont MM. César Franck et Vincent d'Indy, le maître et l'élève, et c'est de leurs œuvres, exécutées au Conservatoire et au Concert Lamoureux, que nous devons parler maintenant.

M. Renan, je crois, a dit : « On ne devrait jamais écrire que de ce qu'on aime. » — Hélas ! que n'est-ce possible ! Nous ne reviendrions pas à la musique de M. Franck, car nous ne pouvons décidément l'aimer ! Heureusement, si l'amour ne va pas sans l'estime, selon la morale de M. Prudhomme, l'estime va très bien sans l'amour, et nul ne peut refuser à M. Franck l'assurance de sa considération la plus distinguée. Nul ne lui marchandera non plus le respect auquel a droit une vie déjà longue de travail, de bonne foi, de science et de conscience. M. Franck se partage entre la composition, l'enseignement et l'orgue. Il suffit de l'avoir entendu improviser dans l'église Sainte-Clotilde pour ne pas douter de son mérite, et pour avoir scrupule, peut-être un peu de honte à ne pas admirer le compositeur autant que l'organiste.

Et puis nous avons déjà médit de M. Franck ; nous l'avons étonné sans doute, contristé peut-être, et nous en gardons un regret, presque un remords. Que ne pouvons-nous le louer cette fois, le remercier de nous avoir charmé, ému, lui dire : « Maître, si nous n'avions pas compris jadis, nos yeux se sont ouverts, ou plutôt nos oreilles; parlez à présent, votre serviteur écoute ! »

Mais nous ne pouvons pas. Le premier dimanche, la symphonie en *ré* mineur de M. Franck nous donna de l'espoir. Il semblait y avoir quelque chose là ; de très sérieuses et très scientifiques qualités : des nuages encore, mais qui s'entr'ouvraient et finiraient par s'évanouir. La seconde fois, ils ont disparu ; mais rien ne se cachait derrière eux ; leur voile était mensonger, leur mystère trompeur, et la deuxième audition, loin de confirmer notre impression primitive, l'a presque effacée. Non pas que cette symphonie ne témoigne d'une science consommée, d'un travail opiniâtre et des plus rudes efforts. M. Franck sait tout ce qu'on peut savoir, et c'est beaucoup, surtout dans l'état actuel de la musique ; mais cela ne suffit pas, et quand la technique de l'art se sera compliquée encore,

dans cinquante ans, dans mille ans, cela ne suffira jamais ! J'entendais l'autre jour les trop fervents disciples de M. Franck comparer, ou plutôt sacrifier hardiment à la symphonie de leur maître la dernière symphonie de M. Saint-Saëns, et devant de pareils dissentiments, parmi ces hérétiques, hérétique moi-même à leurs yeux, j'en venais à douter que le goût eût ses préceptes et la beauté ses lois. De ces deux symphonies, l'une est la nuit et l'autre le jour ; là on respire à pleins poumons : ici on étouffe et on meurt. Dans l'œuvre de M. Saint-Saëns, le plan se présente et s'impose tout de suite ; dans celle de M. Franck, il se dissimule et se dérobe. On suit toujours l'idée de M. Saint-Saëns ; elle circule, se divise en mille petits courants clairs et féconds, puis se reconstitue et se rassemble ; mais les mélodies de M. Franck naissent pour se perdre aussitôt, sans avoir le temps de faire éclore une fleur. Oh ! l'aride et grise musique, dépourvue de grâce, de charme et de sourire ! Les motifs eux-mêmes manquent le plus souvent d'intérêt : le premier, sorte de point d'interrogation musical, n'est guère au-dessus de ces thèmes qu'on fait développer par les élèves du Conservatoire. Un

autre a plus d'allure et de crânerie, mais le compositeur n'en a pas tiré parti.

Le début du second morceau est l'oasis de ce désert.

On se sent un instant rafraîchi par un beau chant de cor anglais porté sur les accords des harpes et du quatuor. Un soir peut-être à son orgue, M. Franck aura trouvé cette inspiration presque religieuse, et religieuse sans fadeur ni mystique sensualité. Pourquoi ne l'a-t-il pas suivie ? Pourquoi n'a-t-il pas fait de ce thème heureux tout un morceau, comme a fait d'une mélodie, religieuse aussi, l'auteur de la symphonie *italienne?* Parce que M. Franck n'est pas Mendelssohn, ce que nous ne nous permettrions pas de regretter si, l'autre jour, un de ses adeptes ne s'était permis de s'en réjouir.

Le finale surtout de la symphonie en *ré* mineur nous a paru pénible. Il ramène avec rage les motifs des morceaux précédents. De ce système, très en faveur aujourd'hui, peut-être ne faudrait-il pas abuser. Haydn en a usé (*adagio* et *presto* du 58e quatuor), et Beethoven après lui ; mais tous deux avec réserve. M. Saint-Saëns a fait de même, avec beaucoup plus d'insistance et dans

de bien plus vastes proportions ; mais, dans le finale de la symphonie en *ut* mineur, les motifs déjà connus (beaucoup plus intéressants par eux-mêmes que ceux de M. Franck) passent par des métamorphoses de rythme, d'harmonie et d'instrumentation si variées, si inattendues, qu'on en demeure presque émerveillé. M. Franck est loin de cette abondance et de cet éclat, et ce qu'il prend pour l'unité et la cohésion pourrait bien n'être que sécheresse et pauvreté.

Que M. Franck soit aimé, flatté même par des élèves respectueux et reconnaissants, rien de plus naturel ; que l'intégrité artistique de sa vie, la sincérité de ses convictions, la science et l'expérience sans lesquelles ne s'élaborent pas des œuvres sérieuses et malaisées comme les siennes, que ces titres nombreux et d'autres encore lui méritent quelque déférence et certains ménagements, cela ne fait doute pour personne. Mais on ne saurait rien accorder de plus. Aujourd'hui du moins, car les avancés de la musique espèrent en l'avenir et nous attendent. On finira, disent-ils, par les rejoindre, là-bas, là-bas. Qui sait? L'étape est lointaine, mais on ne va pas à Damas en un jour, et la prudence nous défend peut-être de

dire : Je ne boirai pas de ton eau, fût-ce à la plus trouble des fontaines.

Après le maître, le disciple : après M. César Franck, M. Vincent d'Indy. Ainsi le veut l'ordre des âges, qui n'est pas ici celui des talents. Commençons par reconnaître, et non pour la première fois, le très grand mérite de M. d'Indy ; nous serons plus à notre aise pour discuter ses tendances. M. d'Indy a composé une trilogie pour orchestre, servant de préface et de commentaire musical aux trois poèmes dramatiques de Schiller sur *Wallenstein : le Camp, les Piccolomini* et *la Mort de Wallenstein*. Rarement, je crois, un musicien a dépensé plus de talent, plus d'habileté, d'ingéniosité harmonique et orchestrale, consacré plus de volonté, de logique et d'énergie à une charade symphonique aussi compliquée,

On pourrait la proposer ainsi : mon premier est le motif de la Guerre ; mon second est le motif de Wallenstein, lequel se subdivise en deux figures rythmiques, attribuées, l'une à l'idée dominatrice du caractère de Wallenstein, l'autre à l'idée fatale qui plane sur l'œuvre entière. Mon troisième est le motif de Max ; mon quatrième,

le motif de Thécla ; mon cinquième, le motif de l'influence mystérieuse des astres sur la destinée humaine ! Mon tout est le *Wallenstein* de M. d'Indy.

Ah ! le *leitmotiv !* le *leitmotiv !* Voilà donc où il nous a conduits ! On pouvait se flatter que Wagner eût poussé à ses dernières limites cette idée pleine à la fois de promesses et de menaces, de bienfaits et de périls ; mais les wagnériens sont venus et les élèves ont dépassé le maître, non par le progrès du génie, mais par l'exagération et l'outrance du procédé. La vérité avant tout et malgré tout, la haine du convenu et de la formule, voilà, n'est-ce pas, les dogmes du wagnérisme ? Voyez pourtant comme la pratique dément la théorie, comme dans l'œuvre de M. d'Indy la convention règne en souveraine. Imagine-t-on convention plus étroite, plus tyrannique, plus odieuse aux imaginations tant soit peu jalouses de leur liberté, que cette minutieuse figuration des sentiments par des *leitmotive* arbitraires ? Trois notes (nous n'exagérons pas) sont censées représenter l'idée dominatrice du caractère de Wallenstein ; trois autres symbolisent l'idée fatale ; une fugue de bassons imite le

sermon d'un moine dans un camp, et une série d'accords exprime l'influence mystérieuse des astres, d'où ces accords (voici le comble) reçoivent le nom d'*accords sidéraux !*

Tels sont les éléments de l'œuvre; il ne reste plus qu'à les combiner, à les séparer, à les réunir, à les démembrer chacun isolément ou tous ensemble, à les altérer dans leur rythme et leurs harmonies, à greffer les petites passions sur les grandes, à subdiviser les sentiments principaux en sous-sentiments, à retourner enfin cette salade monstre, et cela, M. d'Indy le fait à merveille. *Belle vos mourir yeux font me marquise d'amour !* Ce sont là jeux de princes, oui, des princes de notre école, à nous Français qui jadis aimions le bon sens et la clarté !

Un jour viendra, je veux l'espérer, où le *leitmotiv* de plusieurs notes aura fait son temps. Ce sera trop alors d'une phrase ou d'un lambeau de phrase; une seule note, plus facile à caser dans les moindres coins et recoins de la mosaïque sonore, traduira un état d'âme. Alors un élève d'un élève des plus jeunes élèves de M. César Franck composera une symphonie intitulée : *Œdipe roi*. L'*ut* sera le *leitmotiv* du parricide;

le *mi*, celui de l'inceste ; les deux notes réunies en tierce exprimeront naturellement le caractère complet et doublement criminel du héros ; dans cette œuvre éminemment suggestive, et à peu de frais, les instruments comme les notes auront leur mission symbolique, et le royal aveugle sera représenté par la clarinette, devenue le *leitinstrument* de la cécité.

Ne riez pas, nous touchons à cet âge d'or. Déjà l'on ne saurait entendre, ou du moins comprendre la trilogie de M. d'Indy sans avoir sous les yeux la brochure, la terrible brochure, complément de plus en plus nécessaire de toute audition musicale, la brochure, que les ouvreuses stylées des concerts Lamoureux appellent avec componction : « notice analytique et thématique ». Thématique, elle l'est furieusement, comme vous avez pu en juger. C'est là que nous avons trouvé les *leitmotive* énumérés plus haut, et les *accords sidéraux* et toutes ces jolies choses. Grâce à ce guide-âne on peut suivre les motifs, les attendre, les pressentir, les reconnaître, et çà et là les saluer au passage avec cette joie profondément esthétique que procure, dans le jeu des patiences, le retour périodique des dames de pique et des rois

de carreau. Mais si l'on n'avait pas la brochure, on serait perdu! L'autre jour au concert, de chaque côté de l'orchestre, deux groupes se faisaient pendant : l'un de jeunes garçons, l'autre de fillettes. Les pauvres enfants étaient aveugles. Ils ne devaient pas comprendre grand'chose à ce qu'ils entendaient, ne pouvant le lire, et nous songions que le plus grand des musiciens, quand il a écrit la symphonie *Héroïque*, ne l'a point expliquée, mais nommée seulement ; qu'il l'a composée avec la souveraine liberté du génie et que nous-mêmes, lorsque nous l'écoutons, il nous laisse libres aussi. Pourtant, au milieu du finale de l'œuvre sublime, après les fantaisies et les sourires du début, quand tout à coup certaine gamme de violons s'élance, quand éclate le thème guerrier, rythmé comme le pas des bataillons allant à la victoire, vous tous que cette explosion foudroyante fait tressaillir, est-il besoin alors de gloses et de commentaires pour que vous sentiez l'héroïsme vous battre dans le cœur ?

Que M. d'Indy, malgré tout, n'aille pas nous croire aveugle ou sourd aux très grands mérites de son talent ; nous apprécions ses rares facultés, tout en regrettant la direction qu'il leur donne.

De son *Wallenstein*, le premier morceau nous a plus qu'intéressé ; c'est un tableau rempli de vie, de mouvement, d'entrain et de gaieté guerrière, sans tapage, ni trivialité. La fugue même des bassons, abstraction faite de ses prétentions descriptives, est un assez plaisant exercice pour ces quatre instruments tortueux et grondeurs. S'il se rencontre çà et là des motifs trop inspirés de Wagner, notamment de la marche funèbre de *Gotterdammerung*, d'autres, par exemple un mouvement de valse lente, sont fort heureusement trouvés. Et puis les motifs en question plaisent, dans le premier morceau, par une fleur de nouveauté que leur enlèvent, dans les morceaux suivants, les retours et les redites innombrables. Car voilà un autre inconvénient de la composition wagnérienne : sous prétexte d'unité, elle arrive à l'uniformité, et le dernier opéra d'une *tétralogie* ou le dernier morceau d'une symphonie ressemble à la table des matières d'un livre.

La seconde partie nous a paru trop touffue ; il manque ici un beau chant d'amour. Mais de pareils chants ne se trouvent pas comme une combinaison de petits motifs. Et puis les d'Indy ne veulent pas de ces mélodies-là, ou bien elles

ne veulent pas d'eux. Signalons cependant la fin du morceau ; il y règne une profonde mélancolie, sobrement exprimée par quelques notes de hautbois et une solennelle tenue de cor.

Quant au finale, le système du compositeur y est porté à son comble, et aussi la fatigue de l'auditeur, du moins du pauvre auditeur que nous sommes.

Répéterons-nous une dernière fois que, malgré nos dissidences, nous tenons M. d'Indy pour un musicien de haute valeur? Qu'il sait de choses, mon Dieu! et comme il les sait! Quelle connaissance de l'harmonie, de l'orchestration, quelle force de combinaison, quelle science, quel puits de science! Mais de ces puits, hélas! dont parle le poète, de ces puits « dont le ciel n'a jamais vu le fond ». Un jour, nous l'espérons, ces profondeurs finiront par s'éclairer. Un jour, malgré les doctrinaires qui l'entourent, malgré lui-même, M. d'Indy s'émancipera. Il reconnaîtra que d'aussi prodigieux efforts ne valent pas ce qu'ils coûtent. D'un coup d'épaule il abattra les cloisons entre lesquelles il se laisse encore enfermer. Aussi bien, son *Wallenstein* ne date pas d'aujourd'hui ; depuis lors M. d'Indy a fait un peu autrement, et beau-

coup mieux. Qu'il nous permette de lui rappeler une de ses pages que nous aimons le plus. Dans le *Chant de la cloche*, il y avait un chœur ravissant d'esprits et de fées. *Viens à nous, viens à nous*, chantaient au fondeur Wilhelm les petits êtres mélodieux. Que le musicien aille donc à ceux qui l'appelaient alors, que dans la naïveté et la simplicité de son cœur il écoute ces conseillers aimables, et les génies donneront à son inspiration la grâce de leur sourire et la transparence de leurs ailes.

Après avoir dit beaucoup de mal de M. Franck, un peu de mal de M. d'Indy, si nous disions du bien de Haydn! Achevons de nous déshonorer, enfonçons jusqu'aux yeux notre perruque. On a joué dernièrement deux symphonies de Haydn : l'une en *sol* au concert du Châtelet, l'autre en *ut* au Conservatoire, et toutes les deux sont charmantes, et pour le finale de la première ou pour le début de la seconde je donnerais les œuvres presque complètes de... ce n'est pas M. d'Indy que je veux dire. On a prétendu que la symphonie en *ut* exécutée au Conservatoire pourrait bien être apocryphe. Et qui l'a prétendu? L'oracle musical du *Temps*, M. Weber. Or, M. Weber,

un beau dimanche, à propos de certain quatuor d'*Euryanthe*, ayant déclaré qu'il savait par cœur ce quatuor *comme le reste*, après ce *comme le reste*, il serait impertinent de ne pas douter avec un homme aussi savant que Haydn soit l'auteur de la symphonie en question. Mais fût-elle de M. Weber lui-même, elle n'en serait pas moins agréable. Elle débute par un mystérieux prélude auquel de simples notes de hautbois donnent une couleur presque romantique. Quant au finale, il s'en dégage une gaieté communicative. Au dernier moment surtout, un triangle se met à tinter, une fois, deux fois, comme un petit rire involontaire. Et cette fusée sonore ayant sans doute réjoui le vieux maître, il en allume une autre, puis une autre encore; le triangle vibre de frissons continus, et le pimpant *allegro* s'achève en pluie d'étoiles.

L'orchestre de M. Lamoureux et celui de M. Garcin ont admirablement joué la symphonie de M. d'Indy et celle de M. Franck. Mais des deux orchestres et même de plus de deux, de tous les orchestres de Paris et peut-être d'ailleurs, le meilleur est sans contredit celui du Conservatoire. L'orchestre du Conservatoire reste l'interprète

incomparable de Haydn, de Mozart et de Beethoven, les trois grands maîtres de la symphonie avant M. Franck. Il a la force et la finesse, la sagesse et la passion. Il sait envelopper comme d'un coup de fouet les terribles accords de l'ouverture de *Coriolan* ou fredonner du bout de ses archets les spirituels menuets de Haydn. Il possède des solistes de premier ordre, et quand on joue du hautbois comme M. Gillet, par exemple, il faut, pour ne pas même saluer le public qui bat des mains, la simplicité et la modestie qui caractérisent les instrumentistes et les distinguent des compositeurs, des chanteurs, et même, ainsi qu'on l'a vu tout à l'heure, des critiques musicaux.

Signalons avant de finir le retour parmi nous d'un artiste très distingué, dont nous avait trop longtemps privés l'Amérique. Après une absence de plusieurs années, M. Bouhy, qui joua jadis avec le plus grand talent le répertoire de l'Opéra-Comique, qui créa quelques rôles nouveaux, entre autres l'Escamillo de *Carmen*, M. Bouhy s'est fait entendre deux fois au concert du Châtelet. Il a toujours son beau style, la même élégance mâle et la même distinction sans afféte-

rie. Il appartient à l'école des Faure et des Carvalho, à l'école admirablement correcte du chant français. Ce n'est peut-être pas l'école de l'émotion dramatique, celle des Krauss ou des Reszké, mais celle de la perfection musicale et vocale. On disait que M. Faure chantait en lettres majuscules; M. Bouhy a donné le même, ou les mêmes caractères à l'air d'Agamemnon dans *Iphigénie en Aulide*, et à l'air d'Élie, tiré de l'oratorio de Mendelssohn. Je ne crois pas que ces deux nobles pages puissent être plus noblement chantées.

Un dernier mot enfin. La foule a pris d'assaut, dimanche dernier, le Cirque d'été, pour entendre la célèbre cantatrice viennoise, M$^{me}$ Materna. Nous l'avions nous-même entendue autrefois à Bayreuth, à Vienne, et nous conservions de Brunehild, de Kundry, d'Iseult et d'Alceste un souvenir pour ainsi dire grandiose. L'artiste avait une voix proportionnée à sa taille, et sa taille est colossale. M$^{me}$ Materna semble à la fois bâtie et baptisée par les Romains. Elle nous avait ravi par l'éclat et la sûreté de cette voix, par la noblesse de son style, la puissance et même la violence dramatique de son jeu. D'où vient que dimanche nous avons espéré vainement le plaisir

goûté jadis? Sans parler d'un air de *Tannhaüser*, vague et bref au point de paraître insaisissable, la mort d'Iseult même nous a laissé indifférent, pour ne pas dire plus. A Bayreuth pourtant, de quelle émotion nous saisit cette apothéose, cette assomption d'une mourante d'amour! Je vois encore Iseult agenouillée sur le cadavre de Tristan, et se relevant par degrés; j'entends planer au-dessus des harpes, au-dessus de tout l'orchestre invisible, un chant qui là-bas m'avait transporté. L'autre jour, je n'ai rien vu, rien entendu. Décidément M. Taine a raison, la loi des milieux est une grande loi de l'art. Hors de leur cadre mystérieux, presque féerique, l'œuvre et l'interprète de Wagner ont pâli. Et puis les drames wagnériens sont les derniers qu'on puisse morceler et servir par tranches à des auditeurs non préparés. Surtout dans *Tristan* tout se tient, et les belles pages de la partition, pour paraître telles, ont peut-être besoin des laides, qui ne manquent pas. Enfin, les dimensions du Cirque sont fatales à la musique, et surtout aux chanteurs. Il faut s'en prendre à cette salle immense si la voix de M^me^ Materna nous a semblé moins belle, moins juste et moins bien posée, trop sou-

vent écrasée par le fracas d'un orchestre que M. Lamoureux n'a pas su toujours apaiser ni retenir. Il doit être cruel de chanter dans cet établissement équestre; cruel aussi d'y jouer du piano. M. Paderewski nous a pourtant fait le plus grand plaisir, précisément parce qu'il ne cherche pas à remplir un local que rien ne remplirait. A cette salle monstre il ne sacrifie pas une nuance, pas un effet de délicatesse ou moelleuse sonorité. Il a joué l'admirable concerto en *mi* bémol de Beethoven avec une fantaisie et une poésie toutes slaves, avec des qualités de charme et de tendresse qui trop souvent ont manqué à ses accompagnateurs, et qui, si M. Lamoureux n'y prend garde, leur manqueront de plus en plus.

# V

*La Servante maitresse,* de Pergolèse. — Théatre de l'Odéon : *les Erinnyes,* tragédie antique de M. Leconte de Lisle, musique de M. Massenet.

1er avril 1889.

On ne s'ennuie pas toujours dans le monde, et je sais un salon parisien où l'on a passé dernièrement une soirée tout artistique. J'aimerais à nommer ce salon, ne fût-ce que par reconnaissance; mais on me l'a défendu, et je n'ai le droit de remercier des maîtres de maison très aimables et trop modestes, qu'à la condition de ne pas écrire leur nom, surtout ici.

C'est *la Servante maîtresse* que nous avons eu la bonne fortune d'entendre, *la Servante maîtresse* négligée depuis trop d'années. S'il est un chef-d'œuvre, pourtant, que l'Opéra-Comique n'ait pas le droit d'oublier, c'est celui-là, qui fut

le premier. Le perpétuel honneur du répertoire serait bien dû à un enfant du beau pays qui nous aimait naguère, à un enfant dont le génie de vingt ans créa notre art national et cette langue musicale que nous parlons encore, « qui nous vint d'Italie et qui lui vint des cieux ».

Et puis, dans l'histoire de la littérature et des arts, il est des noms sympathiques entre tous, de poétiques figures qu'un prestige mélancolique environne. Aux jeunes hommes de talent tombés sur le seuil de la maturité et de la gloire, aux Pergolèse, aux Vauvenargues, aux Hérold, aux Regnault, aux Bizet, nous faisons une place privilégiée dans notre mémoire et dans notre cœur. Nous les chérissons d'une tendresse plus vive et qui voudrait racheter la hâte de la mort, ceux dont la destinée fut incomplète, qui semblaient nés pour l'orgueil et la joie de leurs contemporains et ne sont nés que pour l'admiration et le regret de la postérité.

Pauvre Pergolèse! On ne citerait peut-être pas un homme illustre mort aussi prématurément. Il s'éteignit à vingt-six ans, usé par une phtisie pulmonaire que ne put guérir ni le soleil de Naples, ni la paix cherchée dans le cloître des Francis-

cains de Pouzzoles. D'autres causes, dit-on, hâtèrent sa fin. Les uns prétendent qu'il aima trop les femmes; d'autres, qu'il aima trop une femme. Le savant archiviste de je ne sais plus quel conservatoire italien, le chevalier Francesco Florimo, s'autorisant de certains papiers de famille trouvés chez le prince de Colobrano, a popularisé le roman que voici, et mis le dernier rayon à l'auréole de poésie et de malheur qui ceignait déjà cette jeune tête.

Pergolèse aimait une de ses élèves, Maria Spinelli, qui lui rendait sa tendresse. Mais un soir, les trois frères de la jeune fille entrèrent dans la chambre de leur sœur, et, l'épée nue, ils lui firent jurer, sous menace de mort, qu'avant deux jours elle renoncerait à son amour et choisirait un époux plus digne d'elle. Le lendemain, Maria prit le voile : elle avait choisi le fiancé divin. Peu de mois après, les cloches du couvent sonnaient la mort de sœur Maria. Pergolèse, consumé par la maladie qui déjà le dévorait, les yeux creusés par la fièvre et par le chagrin, voulut diriger lui-même le *Requiem* qu'on chanta pour sa bien-aimée. Si la légende n'est pas mensongère, quelles plaintes durent s'exhaler des orgues, jouées par

les mains tremblantes de ce mourant auprès de cette morte! « *Tre giorni son che Nina*..... Il y a trois jours que Nina est endormie, et ce sommeil la tue! Fifres et timbales, retentissez! Réveillez ma Ninette et qu'elle ne dorme plus! » Vous vous souvenez de cette poignante *canzone* qui suffirait à la gloire d'un maître. C'est elle qui dut retentir, le jour de l'enterrement de Maria, sous les voûtes de la chapelle, et jamais la fameuse gamme *svegliate la mia Ninetta*, cette gamme si simple et si désespérée, n'aura déchiré l'air d'un si affreux sanglot. L'infortuné appelait en vain à son secours toutes les voix de ses orgues chéries et tous les cris de son cœur; sa Ninette dormait le sommeil dont on ne s'éveille pas, et un an plus tard, en 1736, il alla lui-même s'endormir auprès d'elle.

Mais laissons la musique d'église et de deuil pour l'œuvre qui fut le sourire, le rire même de Pergolèse, *la Servante maîtresse. La Serva padrona* fut représentée pour la première fois à Naples en 1733, sur le petit théâtre San Bartolomeo, avec un succès prodigieux. Au mois d'août 1752, les bouffons du signor Bambini la donnèrent à l'Opéra de Paris, et l'on sait quel

tapage s'ensuivit, quelle illustre querelle, et enfin, sur la scène française, quelle lignée de chefs-d'œuvre. En 1754, deux ans après sa première apparition en italien, *la Servante maîtresse* reparut, accommodée à la française par Baurans, ancien substitut au parlement de Toulouse, répétiteur au lycée Louis-le-Grand, lié avec Laruette, Mme Favart, Jean-Jacques et les bouffonistes du café Procope, et qui depuis longtemps attendait dans une demi-misère une occasion de montrer ses talents. Il profita de celle-ci, qui était bonne. Mme Favart créa le rôle de Zerbine; *la Servante maîtresse* alla aux étoiles comme *la Serva padrona*, et fit sinon la fortune, au moins l'aisance du traducteur.

Dès qu'on veut remonter à l'origine d'une œuvre un peu ancienne, on rencontre l'incertitude et l'obscurité. L'édition en italien et l'édition en français de *la Servante maîtresse*, bien qu'à peu près contemporaines, ne sont pas entièrement conformes. L'édition en italien porte cet avertissement en première page : « L'éditeur de cet ouvrage le donne au public non dans l'état de mutilation où l'on a été contraint de le mettre à l'Opéra de Paris pour satisfaire l'impatience des

spectateurs, mais entier et tel qu'il fait depuis trente ans l'admiration publique sur tous les théâtres de l'Europe. »

L'éditeur parle de mutilation, et cependant la partition française renferme des morceaux qui ne se trouvent pas dans la partition italienne : par exemple, le premier air de Zerbine, lutinée par Scapin; un air de Zerbine encore, au début du second acte : *Vous, gentilles jeunes filles!* enfin quelques récitatifs, notamment celui de Zerbine : *Jouissez cependant du destin le plus doux*, avant son grand air des adieux.

En revanche, le récitatif courant de la partition italienne est remplacé dans la partition française par le dialogue parlé. La partition française ne porte pas non plus trace d'un duo charmant où les deux fiancés enfin d'accord s'expliquent mutuellement l'état de leur cœur. L'une sent comme des coups de marteau, d'un petit marteau, *martellino d'amore: Tipiti,tipiti, tipiti!* Chez le vieux barbon, c'est un vrai tambour d'amour qui bat la charge : *Tapata, tapata, tapata!* et l'écho de ce *tapata*, que le bonhomme roule de sa grosse voix de basse, est imité, naïveté charmante, à moins que ce ne soit malice, par de frêles *pizzicati*

qui semblent railler Pandolfe et le défier de faire en amour autant de bruit qu'il s'en promet.

Bien que privée de ce ravissant duo et augmentée de quelques pages dont nous n'avons pas le loisir de discuter ici l'authenticité, parfois probable, parfois douteuse, *la Servante maîtresse* nous a enchanté. Grétry disait avec raison de Pergolèse : « Il naquit et la vérité fut connue, et cette vérité de déclamation qui caractérise ses chants est indestructible comme la nature. » L'opéra comique, l'opéra, le drame lyrique ont passé sur cette opérette de génie et elle demeure; elle a cent cinquante ans et pas une ride. Un demi-siècle avant de paraître, Mozart avait été annoncé au monde; on l'avait entrevu, et pour ceux qui croient à la migration des âmes l'auteur des *Nozze di Figaro*, cet Allemand à demi italien, dut ressembler à Pergolèse revenu. Le premier air de *Don Giovanni* rappelle le premier air de *la Serva padrona*, et le pathétique récit avant le dernier air de Pandolfe est traversé des mêmes gammes que le duel de don Juan et du Commandeur.

Qu'on ne crie pas au paradoxe sous prétexte de parallèle. Sans forcer le chef-d'œuvre, on

peut, on doit en sentir la grandeur, que dis-je, la tristesse. C'est le sourire, le rire même de Pergolèse, oui ; mais on sait depuis Homère que le rire est voisin des larmes. Il n'y a pas moins de mélancolie, d'ironie amère dans *la Servante maîtresse* que dans *le Misanthrope*, *l'École des Femmes* ou *George Dandin*. Pandolfe, Arnolphe, les deux noms ne riment pas seulement pour l'oreille. Pandolfe est ridicule, mais ridicule à faire pitié. Cette apothéose de la servante, comme on disait jadis, de la bonne comme on dit maintenant, qu'est-ce autre chose que l'aveu douloureux, presque honteux, de notre faiblesse, de notre lâcheté, de notre duperie ? Est-il ici assez rabaissé, vulgarisé, je dirais presque encanaillé, l'éternel féminin ! Et le masculin, non moins éternel que son compère, fait-il assez pauvre figure ! A l'inverse de je ne sais plus quelle cuisinière du Palais-Royal, la Gotte de M. Meilhac, je crois, Pandolfe aime au-dessous de lui. Il aime avec son vieux cœur, avec ses vieux sens, avec sa pauvre âme et son pauvre corps sénile. Il aime à demi par désir libertin, à demi pour assurer les dernières aises de sa vie, le service de sa table et peut-être un peu les autres. Il a beau trouver çà et là des accents de

véritable et presque touchant amour, de cet amour l'expression paraît bouffonne; on pressent que les faibles témoignages en seront grotesques. Au fond, on ne saurait plaindre véritablement le bonhomme, qui voit le piège et s'y jette. On rit de sa sottise présente et de sa punition prochaine: on en rit avec la coquine, si hardie à offrir, à vendre son impudique et triomphante jeunesse; on trouve que le vieux galant ne vaut guère mieux que sa soubrette, que tout cela est malheureux et misérable et que cette ravissante comédie musicale ne prête pas seulement à rire.

Quoi! tant de choses dans *la Servante maîtresse!* Mais oui, comme dans les véritables chefs-d'œuvre, qui disent tout en peu de mots, ou de notes, avec une entière simplicité et un naturel parfait, par des moyens dont on ne sait ce qu'on doit admirer le plus : la puissance ou la sobriété. Chacun des morceaux de *la Servante maîtresse* est traité pour ainsi dire symphoniquement. L'idée y est suivie, présentée sous mille formes toutes dérivées de la forme primitive et la ramenant par mille reprises ingénieuses et cependant aisées. Quant aux récitatifs, à peine soutenus d'un semblant d'harmonie et d'une orchestration

presque nulle, ils atteignent à une intensité et à une vérité d'expression que les combinaisons d'accords modernes et les recherches de timbres n'ont peut-être pas augmentées.

Que M. Paravey ne fasse pas la sourde oreille : qu'il reprenne bien vite *la Servante maîtresse*, et M. Taskin, un Pandolfe étourdissant, M$^{lle}$ Samé, la plus madrée des Zerbinette, friponne à souhait sans être coquine, retrouveront au théâtre le succès du salon.

M. Porel n'a pas attendu, pour reprendre *les Érinnyes*, qu'on les jouât en ville. Ce n'est pas là une comédie de société, et l'on raconte qu'aux représentations sur le théâtre d'Athènes de la trilogie eschylienne, l'émotion précipita parfois chez quelques spectatrices le dénouement d'une situation que les Grecs, peuple d'artistes, ne qualifiaient pas, comme nous, d'intéressante. Si l'incident ne s'est pas encore produit à l'Odéon, c'est à M. Massenet que les dames en sont redevables : car M. Leconte de Lisle a fait ce qu'il a pu. Loin de tempérer l'horreur du drame antique, il l'a plutôt exagérée. Il a supprimé la troisième partie de la trilogie : *les Euménides*, qui atténue chez Eschyle la barbarie des deux autres. *Les*

*Euménides*, c'est non pas l'absolution, car les voix de l'Aréopage demeurent partagées, mais l'excuse d'Oreste, que les dieux ne pouvaient laisser accabler sous le crime auquel eux-mêmes l'avaient poussé et contraint. C'est la part faite enfin aux idées morales, philosophiques et religieuses qui commencent à poindre; c'est, dans une humanité jeune encore et courbée sous une fatalité crue jusqu'alors inévitable et irresponsable, c'est l'avènement ou du moins l'annonce de la liberté, de la justice et de la charité. Nous aimerions suivre à travers les siècles, de l'*Œdipe* de Sophocle à l'*Hamlet* de Shakespeare, le progrès de ces idées plus clémentes et de ces principes plus doux; mais une pareille étude dépasserait à la fois notre compétence et notre loisir. Contentons-nous de louer l'admirable forme donnée par M. Leconte de Lisle à son imitation de l'*Orestie*, ces vers impassibles et impeccables, ces tirades froides et sonores qui s'ajustent et retentissent en se joignant comme des plaques d'airain.

Tout autre est la musique de M. Massenet, et c'est par le contraste surtout qu'elle enchante. Aux effroyables beautés du drame elle mêle sa charmante douceur. D'un sujet atroce, M. Massenet

a dégagé les grâces furtives. Il ne pouvait et personne ne pourrait, je crois, mettre en musique cette série d'assassinats. Gluck lui-même eût reculé devant la royale boucherie. L'horreur est absente de l'œuvre de M. Massenet, mais non pas la mélancolie, qui la voile tout entière. Elle est d'abord dans le début de l'ouverture, dans une marche funèbre attristée par des altérations de notes qui donnent à l'ensemble une couleur antique. Elle est aussi dans la rêverie de Cassandre, dans un bref retour vers le passé, de la prophétesse qui recule devant l'effrayante vision de l'avenir. Tant qu'elle maudit et qu'elle menace, la musique se tait. Mais voici que les imprécations s'apaisent, que l'âme se détend :

> Citadelle des rois antiques! palais! tours!
> Cheveux blancs de mon père auguste et de ma mère!
> Sables des bords natals où chantait l'onde amère!
> Fleuves! Dieux fraternels, qui dans vos frais courants
> Apaisiez vers midi la soif des bœufs errants,
> Et qui le soir, d'un flot amoureux qui soupire,
> Berciez le rose essaim des vierges au beau rire!

Alors la plainte de l'orchestre accompagne et berce la plainte de la jeune fille.

Voici encore un adorable soupir : *La Troyenne* regrettant *sa patrie*, le bijou de la partition. Pour-

quoi déplacer cette page, pourquoi la jouer, avec les deux autres qui l'encadrent, en guise d'entr'acte et non de divertissement dansé, ou plutôt mimé ? Je voudrais, tandis qu'elle se déroule, voir se dérouler aussi le cortège des vierges esclaves, voir Cassandre assise et silencieuse, soutenant d'une main son front pensif et regardant vaguement devant elle : *Pontum adspectabant flentes.* Elle écouterait la phrase délicieuse exposée d'abord par le hautbois, l'instrument de toutes les détresses. Le violoncelle répond à son tour par un sanglot plus profond. De temps en temps une clarinette, avec quelques notes sereines, essaye, mais en vain, d'apaiser l'immense douleur, qui s'épanche en flots de plus en plus abondants. Tous les instruments à cordes gémissent à la fois et de toutes les harpes les notes ruissellent comme des pleurs. Mille regrets surgissent dans l'âme, regrets de la terre, du ciel, des eaux de la patrie ; regrets du temple et de la maison, regrets des frères et du fiancé couchés sanglants dans la poussière ; et tous ces regrets se fondent ensemble, et chacun apporte plus d'amertume au cœur, une larme de plus aux yeux.

Partout dans cette partition la tristesse ; mais

nulle part l'épouvante; des pleurs, mais pas de sang. Entre les deux parties du drame, quand va revenir Oreste, roulant d'horribles desseins dans sa tête aux yeux fous, quelle musique l'annonce ? Une phrase de violons superbe, mais chargée d'une douleur plus amère que farouche, pleine de souvenirs et de regrets plutôt que de ressentiment et de haine.

Ailleurs encore, écoutez la marche mélancolique des choéphores, semant de pâles glycines la tombe du maître. Quelle suavité, quelle tendresse ! De quelle douceur enfin l'adorable mélodie du violoncelle enveloppe la prière d'Électre, de la pieuse orpheline qui la première ose ici parler de pardon et de miséricorde, et supplie seulement les Dieux de la garder plus chaste et moins audacieuse que sa mère ! En vérité, de la sauvage tragédie, M. Massenet a tout adouci. Il a fait son miel dans la gueule du lion, et sa délicate partition ressemble à quelque gracieuse guirlande que la main d'un artiste moderne, de M. Chapu par exemple, aurait sculptée sur les blocs cyclopéens de la vieille Argos.

## VI

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE: *Esclarmonde,* opéra romanesque en 4 actes et 8 tableaux; paroles de MM. Alfred Blau et Louis de Gramont, musique de M. J. Massenet.

1er juin 1889.

Le proverbe n'a raison qu'à demi: l'art est difficile; mais la critique n'est point aisée. Elle l'est moins que jamais lorsqu'on a de l'amitié pour celui qu'on doit critiquer, beaucoup de sympathie pour son très grand talent, de la tendresse pour plus d'un de ses ouvrages. Que dire alors et comment faire? — Comment? Le plus simplement et surtout le plus loyalement possible. Il ne s'agit que de dire la vérité, ou plutôt ce que l'on croit la vérité. Je sais bien que pour un autre il s'agit de l'entendre; mais cela n'est peut-être pas impossible à tous les hommes de talent et d'esprit.

Voici le sujet de l'opéra de M. Massenet: Esclarmonde est la fille de Phorcas, empereur d'Orient et magicien. Il s'agit, bien entendu, d'un Orient de fantaisie; par là se justifie cet *r* peu historique ajouté au nom de Phocas. Pour avoir approfondi les mystères surnaturels, l'empereur est contraint d'abandonner le trône à sa fille, magicienne aussi, mais qui, pour conserver son pouvoir, doit rester voilée jusqu'à l'âge de vingt ans. Alors s'ouvrira dans Byzance un tournoi solennel, et le vainqueur épousera la jeune et ravissante impératrice.

Mais, en attendant, la ravissante impératrice s'ennuie. Elle s'ennuie d'autant plus qu'elle aime de tout son cœur, et même, et surtout autrement, un beau garçon qui jadis a traversé Byzance : le chevalier Roland, comte de Blois. A peine maîtresse d'elle-même, Esclarmonde use de son art pour faire venir Roland dans une île enchantée. Elle s'y rend aussi ; et, sans détours, sans préliminaires, à la seule condition que Roland ne lèvera jamais le voile qui la cache, qu'il ignorera son nom et gardera le secret de leur mystérieux amour, elle se livre au bien-aimé. Puis elle le congédie ; elle l'envoie à Blois, où certain roi,

qui répond au nom de Cléomer, est assiégé par certain Sarrasin qui répond au nom de Sarwégur. Il faut que Roland aille sauver la ville avec une épée miraculeuse que lui remet Esclarmonde.

Il la sauve en effet, et Cléomer, obéissant à la manie qu'ont tous les rois d'opéra d'offrir leur fille aux ténors triomphants, propose à Roland la main de Bathilde. Roland la refuse et refuse aussi de dire ses raisons. L'évêque de Blois s'étonne, interroge au non de Dieu lui-même Roland, qui, menacé de payer du salut de son âme un silence suspect, finit par avouer au prélat son hymen avec une fée. Le soir même, Esclarmonde arrive à l'appel de son époux. Mais l'évêque arrive aussi, avec tout son clergé. Il arrache à la jeune femme le voile qui la cache; le charme est rompu ; Esclarmonde disparaît.

Désespéré, Roland s'est retiré dans la forêt des Ardennes. C'est là que, par un heureux hasard, s'était déjà retiré l'empereur Phorcas ; Esclarmonde ne manque pas d'y venir à son tour, et Roland aussi. Sommée par son père de renoncer à son amant ou de le voir mourir, Esclarmonde feint de ne plus aimer Roland et l'abandonne, pour retourner à Byzance avec le vieil empereur.

Les temps sont accomplis; le tournoi va s'ouvrir. Esclarmonde, *quantum mutata*, n'en sera pas moins la femme du vainqueur. Vous pensez bien que ce vainqueur ne saurait être que Roland. On le proclame donc l'époux de l'impératrice, ce qu'il était depuis quelque temps déjà.

Vous savez, car on l'a dit partout, que ce sujet est emprunté à un récit de trouvère du XIII^e siècle, l'histoire de Parthénopex ou Parthenopeus, comte de Blois, et de l'enchanteresse Melior, impératrice de Byzance. Denis Pyramus serait, paraît-il, l'auteur de cette légende, variante moyen âge, comme la légende de *Lohengrin*, de la fable antique de Psyché. Esclarmonde, c'est le Lohengrin des femmes.

Mais le héros wagnérien est autrement pur, autrement intéressant que cette petite Turque sensuelle. Esclarmonde ne s'est pas éprise de Roland, comme Lohengrin d'Elsa, par compassion, par attrait moral. Elle l'aime surtout physiquement; elle le désire, et ne s'en cache pas. Elle se promet avec lui de brûlantes ivresses, des raffinements voluptueux; elle fera l'éducation amoureuse de cet adolescent; et toutes ces perspectives nous font paraître Esclarmonde aussi désirable,

comme elle dit elle-même, que désirante, mais pour les sens seulement. On n'aime guère les femmes qui font trop d'avances, qui prennent toute l'initiative d'amour; ou plutôt on les aime: par politesse d'abord, avec grand plaisir aussi, pourvu qu'elles soient belles, mais d'un amour incomplet et pour ainsi dire inférieur.

Et puis, à toute cette sensualité se mêle un mysticisme déplacé. Après avoir passé sous des buissons de roses une nuit divine, ou diabolique, la dévote amoureuse convoque des anges aux nimbes d'or, aux ailes roses, aux mains pieusement jointes, pour prendre devant eux des airs innocents et le ton d'une petite sainte. Cet amalgame de religion et de volupté n'est pas très heureux.

Quant à Roland, il ne nous intéresse pas plus que sa maîtresse. Ce n'est qu'un nigaud et un bavard, incapable de dérober son secret aux investigations d'un vieil évêque curieux comme une portière, auquel on n'a même pas donné l'excuse du fanatisme.

Malgré ces incertitudes et ces faiblesses des caractères, malgré d'autres défauts de détail sur lesquels nous passons, il y a dans ce livret quelques qualités d'originalité et de poésie, une cer-

taine couleur légendaire et fantastique, qui pouvaient séduire un musicien épris et chercheur de nouveauté, et qui devaient l'inspirer mieux.

L'œuvre de M. Massenet nous paraît manquer de simplicité, d'unité et d'élévation. Elle trahit trop la recherche, instinctive ou préméditée, de l'effet. Dans la partition comme dans le poème, trop de fleurs, de pierreries, trop de fantasmagorie et de *trucs*, une crainte presque constante du naturel et de la spontanéité. Combien je préfère à toute cette soie chatoyante l'humble laine du *Roi d'Ys ;* au parfum de toutes ces roses, la saine atmosphère des landes bretonnes !

La cohésion manque également à *Esclarmonde ;* l'œuvre faiblit et craque par plus d'un côté. Il y a dans l'ensemble des trous et comme des fuites ; il y en a dans chaque acte et presque dans chaque morceau. Trop souvent on pourrait marquer le point précis où l'idée se dérobe, où le souffle manque. Le tableau du siège de Blois n'est d'aucune utilité ni d'aucun agrément ; celui de la forêt des Ardennes, sauf une cantilène charmante, n'a pas plus de portée.

Ce n'est pas tout : l'idéal de M. Massenet, sa conception et son expression de l'amour ne se

sont point épurées dans cette œuvre, plus sensuelle que toutes les précédentes. C'est là une question de tendances esthétiques sur laquelle nous reviendrons tout à l'heure.

Enfin, la personnalité du compositeur s'est trop effacée derrière une autre, celle de Wagner. M. Massenet ne pouvait trouver un modèle ou un allié plus redoutable. Comme tous les grands hommes, peut-être plus inimitable et plus inaccessible qu'eux tous, Wagner n'aide personne: il écrase ceux qui lui demandent du secours, il brise la main qu'on met dans la sienne.

L'auteur de *Marie-Magdeleine* n'avait pas encore été hanté à ce point par le souvenir du maître de Bayreuh. On pourrait définir *Esclarmonde* à la fois un petit *Tristan* et un petit *Parsifal* français; l'imitation, ou l'aspiration, inconsciente mais réelle, se manifeste par des signes multiples. Il serait facile d'indiquer dans *Esclarmonde* des réminiscences de mélodie ou de rythme: l'entrée d'Énéas (un personnage épisodique) rappelle l'entrée de Walther dans les *Maîtres chanteurs;* certains appels d'Esclarmonde ressemblent aux cris sauvages de Brunehild, la Valkyrie. Passons du détail à l'ensemble, à la

conception même de l'œuvre. Le choix d'un sujet féerique est très conforme à l'esthétique wagnérienne. Le genre fantastique a pour la musique des avantages et des inconvénients. Il offre cet avantage, entre autres, que la musique, étant par nature un langage idéal et forcément assez vague, peut se prêter merveilleusement à l'expression de la légende ou du rêve, à l'évocation d'êtres singuliers et mystérieux, qui ne nous doivent ni un compte rigoureux, ni les raisons logiques de leurs sentiments et de leurs actions. Mais le fantastique, et voici le danger presque fatal que Wagner n'a pas toujours évité, le fantastique convient surtout à la musique sans paroles ou du moins sans représentation. La réalité de la scène, réalité relative pourtant, mais encore trop absolue, risque de le ridiculiser. Le théâtre est trop matériel pour les chefs-d'œuvre de ce genre : pour *Obéron* et le *Songe d'une nuit d'été ;* il ne gâterait pas moins l'admirable *Damnation de Faust.* On peut entendre des fées et des génies ; il ne faut pas les voir. Si habile que soit le décorateur,si artiste surtout que soit le dessinateur des costumes, et nous avons vu comme ils le sont ici, des figurants ne sauraient ressembler à des anges ; un jardin

magique a facilement l'aspect d'un potager, le fameux rideau de roses n'est qu'une vaste pièce de lustrine peinturlurée, et les apparitions dans la lune rappellent les réclames lumineuses qui recommandent, le soir, aux badauds du boulevard le cacao Van Houten ou les pianos-quatuor.

La musique, autant que le poème d'*Esclarmonde*, trahit des préoccupations wagnériennes. Non pas que l'œuvre soit tout entière selon la doctrine du maître ; les purs y trouveront beaucoup à redire; mais la tendance est incontestable, l'effort visible et d'ailleurs intéressant. M. Massenet d'abord abuse ici du *leitmotiv*, qui pourrait bien finir un jour, tout comme les roulades italiennes, par devenir insupportable. Une phrase, assez banale du reste, entendue dès le prologue et sur laquelle, à la vue de l'impératrice, le chœur chante ces paroles: *O divine Esclarmonde !* revient au cours de l'opéra avec une telle insistance, qu'on arriverait aisément à la prendre en horreur. Le motif de l'évocation, celui du duo nuptial, ne se répètent pas avec moins de ténacité.

Autre tendance wagnérienne : l'orchestre a souvent le rôle principal dans l'ouvrage de

M. Massenet. C'est même à lui qu'est allé, entre le troisième et le quatrième tableau, le succès le plus éclatant. Ailleurs encore, c'est lui bien souvent qui chante, qui raconte, qui décrit. L'orchestre, plus que le récit de Phorcas, expose la pièce dans le prologue par des combinaisons de motifs tout allemandes ; au second tableau, dans une page d'ailleurs très belle, l'orchestre encore signale le passage des apparitions dans la lune consultée par Esclarmonde ; les voix des deux femmes l'accompagnent au lieu d'en être accompagnées. Plus loin, dans le duo de Roland et de l'évêque, l'orchestre, toujours l'orchestre, soutient de son chant le dialogue déclamé, et, voyez la vanité des systèmes et le retour ironique des choses de l'art, ce passage rappelle un autre duo, assurément peu wagnérien, celui de Sparafucile et du bouffon au second acte de *Rigoletto*.

Enfin, M. Massenet a tâché de donner à son orchestre non seulement le rôle, mais la couleur instrumentale de l'orchestre wagnérien. Il l'a de parti pris alourdi et assombri, chargé de sonorités basses. Vous rappelez-vous, dans le *Jack* de M. Daudet, un chanteur usé qui voulait retrouver ses notes caverneuses d'autrefois ? — A ce

moment, dit le romancier, Labassindre fit *beuh!* — Dans *Esclarmonde*, trop d'instruments, et trop souvent, contre-basson, clarinette basse, saxophone, font comme Labassindre. Et cela sans grand profit pour les effets fantastiques, j'entends les effets de puissance : car les autres, nous le verrons, ont été parfois rendus avec la grâce et la dextérité familières à M. Massenet.

Voilà beaucoup de Wagner. Est-ce heureux? Je ne le crois pas. Il ne faut dire, en musique ou autrement, que des choses personnelles. M. Massenet avait, même dans *Esclarmonde*, à dire de ces choses-là ; pourquoi les dire dans une langue qui n'est pas tout à fait la sienne et ne sera jamais que celle du maître qui l'a créée à son usage et surtout à sa taille ?

Une part ainsi faite aux critiques générales d'*Esclarmonde*, il en faut faire une autre aux éloges particuliers et pour ainsi dire locaux. Il va de soi qu'on n'entend pas sans y prendre parfois grand plaisir une partition de M. Massenet. On peut la discuter, la blâmer au besoin ; on ne la dédaigne et surtout on ne l'accable pas.

Le prologue, ainsi que nous le disions, est fait de quelques motifs principaux, sur lesquels

se posent les phrases déclamées de l'empereur Phorcas. Il ne manque ni d'une certaine grandeur, ni d'une certaine aridité. Le second tableau représente une terrasse du palais impérial. Esclarmonde rêve à son chevalier, et sa rêverie commence par une phrase d'un tour gracieux et tendre : *Comme il tient ma pensée !* qui malheureusement faiblit trop vite. L'évocation aux esprits de l'air, de l'onde et du feu est moins puissante que perçante. Le musicien abuse ici pour la première fois (ce ne sera pas la dernière) des notes exceptionnelles que la Providence a malheureusement prodiguées à la charmante interprète du rôle d'Esclarmonde. J'aimerais entendre évoquer les éléments avec plus de poésie et moins d'acuité. En revanche, la description plus symphonique que vocale de la fantasmagorie lunaire est fort remarquable, pleine de mouvement et de vie. Elle équivaut à la vision même, à la vision d'une chasse lancée à fond de train. Le thème de l'évocation, très rythmé, très précipité, sonne à l'orchestre avec une autre puissance que tout à l'heure sur les lèvres de la jeune fille. De rudes fanfares éclatent ; Esclarmonde les redit à pleine voix, et des clochettes tintent joyeuses à l'unisson

de ses cris joyeux. A la bonne heure ! voilà qui est bien; cela est serré, franc et fort.

Les deux tableaux suivants n'en font qu'un; ils se succèdent sans interruption et ne sont que les deux phases d'une même scène d'amour: avant et après. Pendant, on baisse un rideau et l'orchestre joue seul. Ce long, ou ce double duo, est évidemment le point culminant et le point délicat de l'ouvrage. Il en est sans contredit la meilleure page, celle où M. Massenet s'est le plus heureusement souvenu de lui-même. Nous disons souvenu : car, malgré la grâce, la tendresse, la passion de cette scène d'amour, il ne nous semble pas que le musicien se soit ici dépassé, qu'il ait fait un grand pas en avant et donné, en un sujet qui convenait si bien à sa nature, tout ce que nous pouvions espérer, tout ce que nous espérons encore de lui.

Roland s'avance à travers les buissons fleuris de l'île enchantée. Les génies l'entourent de leurs rondes gracieuses et l'invitent à les suivre. Charmants dessins d'orchestre, à peine esquissés; toute la transparence et la fluidité possibles; une musique qui semble la vibration de l'atmosphère elle-même; des alternatives heureuses de rythme

sautillant et langoureux tour à tour; partout cette main légère qu'on pouvait être sûr de retrouver ici; jolie entrée et jolie cantilène d'Esclarmonde; dans les préliminaires du duo, un peu d'incertitude, de gaucherie voulue qui ne messied pas, et le duo commence. Certes, il est mélodieux, ce duo; harmonieux aussi; mais là encore, là surtout, j'attendais autre chose: un rythme plus original, moins familier à nos oreilles que ce rythme sur lequel ont flotté déjà tant de duos d'amour, depuis celui de *Roméo* jusqu'à celui d'*Ève* et à celui du *Cid*, peut-être le plus touchant. Les réponses lointaines du chœur: *Hymen! Hyménée!* font bien; à la lecture du moins, car au théâtre on ne les entend pas. La progression qui termine le duo n'est pas non plus très nouvelle; un *crescendo* haletant monte de note en note, et une explosion trop prévue amène la chute du rideau. Il était temps de dérober sous les roses les ardeurs touchant à la frénésie d'Esclarmonde et de son bien-aimé. Il était naturel d'en indiquer en quelques mesures le paroxysme et l'apaisement, comme a fait Gounod dans *Faust* à la fin de l'acte du jardin. Mais M. Massenet a fait bien davantage. Grâce

à une péroraison d'orchestre étonnamment expressive et d'ailleurs assez puissante, grâce à cet entr'acte, qui n'en est un que pour les spectateurs, nous entendons ce que nous ne voyons pas.

Nous sommes témoins par les oreilles, ne pouvant l'être par les yeux. Jamais encore on n'avait, je crois, fait une description sonore aussi fidèle, aussi détaillée, de la manifestation physique des tendresses humaines (vous voyez que je tâche de m'exprimer convenablement). Tout est noté, et gradué ; les violons commencent doucement ; puis les altos arrivent à la rescousse, puis le quatuor ; les sonorités s'enflent, le mouvement se précipite et le tout aboutit à un éclat général et terriblement significatif. Allez écouter cette symphonie éminemment suggestive, et, comme dit le pigeon de La Fontaine, un oiseau à citer en telle occasion, « vous y croirez être vous-même ». L'orchestre dans les sons brave l'honnêteté ; l'instrumentation de M. Massenet était déjà luxuriante ; la voilà luxurieuse, et la fleur de sensualité que le jeune maître avait toujours cultivée a fini par s'épanouir comme la fleur de l'aloès, avec un fracas de tonnerre.

Je ne dis pas que ce soit beaucoup de bruit pour rien; ce rien est quelque chose, quelque chose même de délicieux; mais le sujet ainsi traité nous donne une vision ou une audition d'amour trop exclusivement sensuelle. L'unisson de ces violons pâmés représente trop l'unisson de deux corps (je ne parle plus instruments), et trop peu celui de deux âmes. Il y a là, je crois, un manquement à la délicatesse esthétique, un déplacement et peut-être un abaissement de l'idéal du musicien.

On ne s'en fût point alarmé, ni peut-être même aperçu, si le réalisme de cette musique était sauvé par une irrésistible beauté. L'art a le droit de rendre la sensation comme le sentiment ; mais le devoir alors, pour se faire pardonner, de la rendre avec une intensité, avec une sincérité et une éloquence que nous ne trouvons pas dans *Esclarmonde*. Je vois ici les intentions du talent, je ne subis pas la souveraineté du génie. Je ne suis pas terrassé comme par certaines pages de *Tristan et Yseult*, je ne suis pas non plus troublé de ce trouble adorable que répandent les pages amoureuses de *Faust* et de *Roméo*. Quelques réserves une fois faites, je n'aurais pas

demandé mieux que de suivre M. Massenet, mais il ne m'a pas entraîné.

Le bruit nuptial s'éteint peu à peu ; tout se détend et s'apaise ; mais voici que le rideau se relève sur un second tableau d'amour, d'amour satisfait et un peu las, quelque chose d'analogue à la vieille gravure du carquois épuisé. Entre les amants s'engage une nouvelle scène, naturellement plus calme. Dans la phrase qui revient deux fois, terminée soit par Roland, soit par Esclarmonde, on est heureux de ne plus retrouver l'essoufflement, la hâte fatigante, j'allais dire poussive, des pages qui précèdent. Pour les premières paroles : *Chère épouse, ô chère maîtresse*, on voudrait peut-être un peu moins de maniérisme, on se passerait de ce *grupetto* trop mièvre ; mais on ne saurait souhaiter une chute plus élégante, une plus tendre réponse d'un orchestre ici délicat et pénétrant. Les anges, aussi bien que les démons, obéissent aux volontés d'Esclarmonde. Ils arrivent à sa voix et la jeune femme, prenant devant eux l'air le plus convenable, leur donne ses instructions mystiques. Deux d'entre eux lui remettent l'épée miraculeuse de saint Georges, dont elle arme son bien-aimé. J'aime assez le

cantique de Roland recevant le glaive sacré, thème bien franc, d'un sentiment à la fois héroïque et religieux, avec une heureuse couleur moyen âge. Il n'a qu'un tort, si c'en est un, celui de débuter par certaine formule liturgique dont Wagner a fait un des principaux motifs de *Parsifal*. Voilà les deux meilleurs tableaux d'*Esclarmonde;* les autres ne se tiennent guère. Intéressez-vous donc au vieux roi Cléomer, à ses lamentations banales, au facile triomphe de Roland et de son épée magique! — La musique ici, du moins au début, n'est que le bruit, un bruit effroyable, un vacarme qui déchire les oreilles, un tintamarre sans grandeur ni puissance. La prière de l'évêque est glaciale, et la foule ferait mieux de suivre des yeux le combat et de nous le raconter, que d'entonner, en dehors de toute action dramatique, une importune et médiocre oraison.

Dans la scène suivante, deux excellentes pages : d'abord la mélodie de Roland : *La nuit bientôt sera venue*, avec son rythme original, et sur les mots : *O mon épouse, ô ma maîtresse*, des syncopes langoureuses et charmantes ; plus loin, la belle, fort belle plainte d'Esclarmonde: *Regarde-*

*les*, *ces yeux*, écrite dans un sentiment très profond, très sincère, de douleur et de honte virginale. Mais oui, virginale; car cette jeune personne garde malgré ses écarts des grâces étonnamment pudiques. Elle soupirera encore dans la forêt des Ardennes une cantilène d'une exquise pureté: *En retrouvant la vie et la pensée.* Puis ce sera fini, nous n'aurons plus qu'une phrase touchante du ténor au dernier tableau: *Mon nom est Désespoir, je m'appelle Douleur.* Le reste ! Permettez-nous de n'en rien dire, surtout de ne pas nous engager dans la fâcheuse forêt des Ardennes, rendez-vous général des personnages de la pièce, de ceux qui viennent de Blois comme de ceux qui viennent de Constantinople. Les librettistes et le musicien se sont égarés dans cette forêt fatale, où ce n'est vraiment pas la peine de les suivre.

M. Massenet ne se plaindra pas des interprètes d'*Esclarmonde;* il a ceux qu'il avait rêvés : Mlle Sibyl Sanderson, d'abord. Le joli nom et la jolie créature ! Dans le pays où elle est née, comme cette autre Américaine dont parle Musset :

> Jamais deux yeux plus beaux n'ont du ciel le plus pur
> Sondé la profondeur et réfléchi l'azur.

Il fallait cette pureté de regard, cette ingénuité chaste pour atténuer le rôle un peu vif d'Esclarmonde. Le talent de M^lle Sanderson consiste surtout dans une grâce naturelle, dans une intelligence qui préserve l'actrice et la chanteuse des gestes maladroits et de l'expression fausse. La voix est un peu mince, surtout dans le médium, mais exceptionnellement haute, capable de donner au besoin et même plus que de besoin des notes suraiguës, *contre-mi*, *contre-fa*, *contre-sol*, toutes aussi prodigieuses que peu agréables. Il y a dans *Esclarmonde* deux nouveaux instruments à notes extrêmes : l'un en bas, c'est, m'a-t-on dit, un sarussophone ; l'autre en haut, c'est la voix de M^lle Sanderson. — M^lle Nardi, qui n'a que quelques phrases à dire, ne les dit ni à la cave ni au grenier, mais entre les deux, et très bien, d'une voix naturelle et timbrée ; elle a du style, du goût et de la physionomie. — M. Gibert a la voix un peu vulgaire ; il a presque bien chanté certains passages, notamment le dernier acte ; il ne pousse pas encore ses notes avec autant de furie que la plupart des ténors, mais, hélas ! il y arrivera.

## VII

### STENDHAL CRITIQUE MUSICAL

20 juin 1889.

Un des écrivains d'autrefois que les écrivains d'aujourd'hui nous prônent le plus, est certainement et malheusement Stendhal. Le stendhalisme est une des plus fâcheuses manies de notre littérature, mais des mieux portées. Les jeunes maîtres de l'analyse, les devins les plus clairvoyants de la pensée du siècle finissant se réclament de lui ; c'est avec ses procédés qu'ils observent les états d'âme, qu'ils cataloguent les phénomènes intérieurs et interprètent les documents humains ou féminins ; ils ont, soi-disant, découvert Henry Beyle ; je croirais plutôt qu'ils l'ont inventé. C'est un peu, beaucoup la faute de M. Taine, qui l'a appelé un grand romancier et le

plus grand psychologue du siècle. Ce n'est pas la faute de Sainte-Beuve, qui trouva jadis les deux qualifications tant soit peu exagérées, et ne se gêna pas pour déclarer que les romans de Stendhal « sont toujours manqués, malgré de jolies parties, et somme toute détestables ». C'est encore moins la faute de M. Augustin Filon, qui récemment demandait à M. Paul Bourget et aux jeunes hommes de talent qui marchent près de lui « la permission de ne pas les croire, lorsqu'ils se disent les élèves de Stendhal. Je vous en prie, écrivait le chroniqueur littéraire de la *Revue Bleue*, ne placez pas parmi vos dieux ce vilain bonhomme, n'accrochez pas ce triste ancêtre au-dessus de votre table de travail : Stendhal n'est pas digne d'avoir des élèves comme vous. »

A la bonne heure ! Voilà qui nous ôte, à nous chétif, la honte d'un ennui désormais avouable. Nous ne craignons plus qu'on crie haro sur nous, si nous rêvons d'enlever ne fût-ce qu'une petite pierre au prétentieux édifice de cette exorbitante renommée.

Avant de faire des romans, Beyle fit de la critique, et très mal ; c'est ce que nous allons tâcher de faire voir.

A dessein, sans doute, il choisit pour pseudonyme le nom approximatif de la petite ville saxonne où était né Winckelmann ; mais comme critique musical, voilà tout ce qu'il eut jamais d'allemand. Il ne signait pas encore Stendhal quand il publia, en 1814, son premier livre : *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase.* L'italianisme de Beyle se révèle déjà dans l'addition de ce dernier nom aux deux premiers. Trinité singulière ! Que dirait-on aujourd'hui d'un volume intitulé : *Vies de Rossini, de Meyerbeer et de M. Hippolyte Bis !*

Beyle publia cette triple biographie sous le nom de Louis-Alexandre-César Bombet et avec toutes sortes de précautions, destinées, selon Sainte-Beuve, à déguiser et sa propre personnalité et celle de quelques auteurs qu'il avait au moins imités. Ce n'était vraiment pas la peine de se faire plagiaire pour si peu. Quand je dis si peu, je ne parle que de la qualité, car le volume a plus de trois cents pages.

Dès l'introduction de l'édition de 1817, Beyle affiche un profond dédain pour le goût musical français. Il n'était pas le premier à décrier son pays, et Rousseau, pour ne citer que lui, avait

déjà donné l'exemple du dénigrement national. Le mépris, plus que la connaissance de nous-mêmes, est encore à la mode chez les critiques de notre temps; mais c'est à l'Allemagne aujourd'hui qu'il est de bon goût de nous sacrifier.

L'Italie jadis avait toutes nos faveurs et faisait nos uniques délices. Nous avons appris, hélas! qu'il est dangereux de la trop aimer, fût-ce en musique. Stendhal l'adorait, et l'étroitesse, l'aveuglement de sa critique ne vinrent que de cet italianisme effréné. Tout en Italie, où se passa presque sa vie entière : la douceur du climat, la facilité des mœurs, la frivolité d'un art charmant, mais trop souvent superficiel, l'ignorance ou le dédain de la musique allemande, tout cela devait incliner Stendhal vers une esthétique avant tout sensuelle et parfaitement conforme, d'ailleurs, au sensualisme philosophique d'un disciple de Condillac. Stendhal eût souscrit sans doute à cette définition exclusivement matérielle de la musique : l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille. Les mots : plaisir physique, reviennent sans cesse sous sa plume et résument sa doctrine. « La base de la musique, écrit-il quelque part, est le plaisir physique. »

Et ailleurs : « Je concluais de tout ceci que si en musique on sacrifie à quelque autre vue le plaisir physique qu'elle doit nous donner avant tout, ce qu'on entend n'est plus de la musique, c'est un bruit qui vient offenser notre oreille sous prétexte d'émouvoir notre âme. C'est pour cela, je crois, que je n'assiste pas sans peine à tout un opéra de Gluck. »

Que le plaisir physique soit un élément de la musique comme des autres arts, cela va sans dire ; mais il va sans dire aussi que ce n'en est pas l'élément unique. Il y a d'admirables dissonances et presque des fausses notes sublimes. Je sais bien qu'il n'y en avait guère à l'époque de Stendhal, où la musique était à peine encore, malgré Haydn et Mozart, ce que Beethowen surtout a fait d'elle : un art d'expression. Elle était belle par elle-même ; elle était à elle-même son propre, son unique objet. Mais ce n'était pas une raison pour l'aimer à la façon de Stendhal, comme on aime un sorbet dégusté le soir sur une terrasse italienne. Pour un prétendu penseur, voilà de pauvre esthétique, et la musique peut-être méritait un peu plus de cette fameuse analyse et de cette profonde psychologie !

Stendhal est un arriéré. Il retarde même sur son époque, qui pourtant n'allait pas très vite.

Il admet Haydn presque sans réserves, mais son admiration pour Mozart a des scrupules comiques. Quant à Beethoven, il prononce à peine son nom. Si d'ailleurs il célèbre Haydn, c'est à sa manière, et sa manière est absurde. Impossible de plus mal comprendre, de plus mal définir et expliquer le génie d'un maître, de parler de lui en termes plus saugrenus, moins appropriés à sa nature. Et quels rapprochements ridicules entre les artistes divers! Stendhal dresse quelque part une liste comparative des peintres et des musiciens qui fait rêver. « Je vous la confie, écrit-il à son correspondant supposé, à condition cependant que vous ne rirez pas trop. » Il se méfiait, et il avait raison. N'avait-il pas trouvé que Durante est le Léonard de Vinci de la musique; Galuppi en est le Bassan; Piccini, le Titien; Sacchini, le Corrège et Mozart le Dominiquin! Le tableau synoptique s'achève par un parallèle entre l'auteur de *Don Juan* et celui de la *Communion de saint Jérôme*. Pourquoi pas entre la partition et le tableau!

Revenons à Haydn : « Les *allegro* de ses

symphonies, pour la plupart très vifs et pleins de force, vous enlèvent à vous-même » — Nous voilà bien renseignés. — « Ils commencent ordinairement par un thème court, facile et très clair ; peu à peu, et par un travail plein de génie, ce thème, répété par les divers instruments, acquiert un caractère mélangé d'héroïsme et de gaieté. Ces teintes de sérieux *sont les grandes ombres de Rembrandt et du Guerchin qui donnent tant d'effet aux parties éclairées de leurs tableaux.* » Rembrandt et le Guerchin ensemble, et à propos de Haydn ! Quel analyste que ce Beyle et comme il saisit les rapports des choses et des gens !

Ce n'est pas tout : Haydn, selon lui, manie l'orchestre comme Hercule se servait de sa massue ; il ressemble non seulement à Rembrandt et au Guerchin, mais à Claude Lorrain, et à l'Arioste et à Shakespeare ; et sa musique est pleine d'imagination romantique ! — « Vous qui *le* connaissez, vous savez bien que non. »

L'étude sur Mozart n'est qu'un amas d'anecdotes controuvées et de renseignements faux ; la correspondance authentique du maître en témoignerait au besoin. Quant à la musique de

Mozart, Stendhal la résume par des formules de cette portée et de cette envergure : « Les qualités qui frappent dans sa musique, *indépendamment du génie* (!!!), c'est la manière neuve d'employer l'orchestre et surtout les instruments à vent. Il tire un parti étonnant de la flûte. » Au moins on ne reprochera pas à cette critique-là d'être trop suggestive !

Ailleurs, vantant cette histoire à dormir debout qui servit de livret à la *Flûte enchantée* : « La pièce, dit-il, *qui ressemble aux jeux d'une imagination tendre en délire*, est divinement d'accord avec le talent du musicien. » Et voilà presque Schikaneder au niveau de Mozart. Stendhal avait pour les librettistes des trésors de bonté. N'a-t-il pas déclaré Métastase égal à Shakespeare, à Virgile, et de beaucoup supérieur à Racine et à tous les autres grands poètes ?

Quand d'aventure Stendhal hasarde une idée un peu générale, elle est fausse. Par exemple, comparant la musique vocale à la musique instrumentale, et par cela même la musique italienne à la musique allemande, il écrira : « Tout le temps qu'on joue du violon ou de la « flûte, on est attentif à la beauté ou à la justesse

« des sons, et non pas *à ce qu'ils expriment.* « Notez ce mot; il explique encore le secret des deux musiques. » En effet ; mais il l'explique contrairement à l'opinion et aux préférences de Stendhal. Des deux musiques, c'est l'italienne qui n'a soin que de la beauté sonore, et l'allemande qui cherche l'expression.

La *Vie de Rossini*, publiée en 1853, ne vaut pas mieux que celles de Haydn, de Mozart et de Métastase. Neuf ans n'éclairèrent pas la religion, ou plutôt la dévotion aveugle de Stendhal. Il écrivit un gros volume en l'honneur du Rossini de *Tancrède*, de l'*Italienne à Alger*, du *Barbier*, d'*Otello*, de la *Gazza-Ladra;* mais quand parut *Guillaume Tell*, il n'ajouta rien à son dithyrambe; il n'eut garde de le compléter, au besoin de le corriger. L'évolution singulière qui fait la plus pure gloire du maître italien, fit sans doute l'étonnement, peut-être le scandale de son panégyriste; que les hardiesses d'*Otello* et de *Mosé* avaient commencé d'effaroucher. A son opéra de prédilection, à *Tancrède*, qu'il qualifie pourtant de divin, il reprochait déjà des harmonies par trop allemandes. Pour lui, Rossini, depuis *Tancrède*, las de charmer les hommes,

avait entrepris de leur faire peur. La musique d'*Otello*, dit Stendhal, est admirable sous tous les rapports autres que celui de l'expression. Par malheur, ce reproche tombe sur le premier opéra de Rossini, parmi ceux qu'analyse Stendhal, où commencent à paraître précisément le souci de l'expression et la préoccupation du pathétique. Stendhal parle à peine, et avec dédain, du troisième acte d'*Otello*, et c'est peut-être le seul qui restera. Tel était du moins l'avis de Rossini lui-même, qui s'y connaissait et se connaissait.

Les jugements de Stendhal sont presque tous à l'avenant. En voici encore un, pris au hasard : « Le spectateur voit à l'instant que quand cette jalousie-là conduirait à un crime, il faudrait en accuser le délire d'un cœur torturé par la plus affreuse douleur dont l'âme humaine soit susceptible. » Devinez à quoi s'appliquent ces grands mots ! Au petit duo des *Noces de Figaro* entre le comte et Suzanne, à ce délicieux marivaudage, qui ne pouvait donner qu'à un Stendhal des idées d'assassinat.

En littérature, l'auteur de *la Chartreuse de Parme* a des appréciations comme celle-ci (en 1823) : «... depuis la mort des derniers hommes

de génie, d'Eglantine et Beaumarchais. » En peinture, il regretta toujours que Léonard de Vinci fût né trop tôt pour se former à l'école du Guide !

Voilà ce qu'écrivait il y a quelque soixante ans un critique qui passse pour une manière de grand homme ! Mais alors, qu'est-ce que nous écrivons donc nous-mêmes, nous qui ne sommes pas de grands.... pardon, *un* grand homme, car je ne me permettrais pas de parler de mes confrères et de faire sur eux aussi ce retour mélancolique et découragé.

# VIII

Théatre de l'Opéra : *la Tempête,* ballet en trois actes, d'après Shakespeare, de MM. Jules Barbier et Hansen ; musique de M. Ambroise Thomas. — La saison italienne. — La musique à l'Exposition.

15 juillet 1889.

Ceux des abonnés de l'Opéra, et ils sont légion, qui goûtent surtout la danse, doivent être heureux. La saison a été bonne : on leur a donné une cinquantaine de fois un opéra ancien avec un ballet nouveau ; on vient de leur donner encore un ballet, et celui-là sans opéra. Décidément Shakespeare est très dansant : on danse dans *Hamlet ;* on danse dans *Roméo* (et vous vous souvenez avec quel à-propos) ; on fait plus que danser dans la *Tempête :* on danse la *Tempête* elle-même et tout entière. A quand l'*Othello* de Verdi avec le divertissement de rigueur ? Quand

emprisonné pendant douze années. » Voilà un motif chorégraphique qui s'imposait. — En voici un autre non moins intéressant : « Les farfadets, dit encore Prospero à Caliban, s'exerceront sur toi. Tu seras criblé de piqûres aussi serrées que les cellules d'un rayon de miel, et plus cuisantes que si elles étaient faites par les aiguillons des abeilles. » Et nous avons vu tout cela. Nous avons vu Caliban livré aux voltigeantes abeilles qui, de leurs flèches d'or, ont criblé son échine de monstre; nous l'avons vu ensuite enfermé dans le tronc d'un arbre. Nous avons vu d'autres belles choses encore : d'abord, en plein ciel, un blanc fantôme de femme, pareil à celui de la mère de Max dans le *Freischütz*. C'est la défunte mère de Miranda qui prie les anges de veiller sur sa fille. Puis le décor change et représente une plage fleurie au bord d'un golfe bleu. Là s'ébattent les libellules, en coquetterie avec Caliban. Une barque paraît, d'où descend un pêcheur napolitain, portant dans ses bras la petite Miranda, qu'il abandonne au pied d'un aloès. Ariel l'élève et la recueille dans une grotte d'azur, où l'enfant devient la souple et spirituelle Mlle Mauri, aux pieds plus légers qu'Achille. Un

jour, Miranda, apercevant un navire, manifeste un désir irrésistible de voir ce navire se briser. Ariel aussitôt déchaîne la tempête et le vaisseau fait naufrage. Parvenu sain et sauf au rivage, le jeune Ferdinand s'éprend de Miranda, qui le lui rend bien. On voit alors Ferdinand fendre du bois, se battre avec une hache contre de vilains géants, offrir à Miranda une corbeille de fruits et faire encore mille autres gentillesses. Enfin arrive un bateau superbe, chargé des plus charmantes personnes ; Ferdinand et Miranda y montent, et tandis que la proue du navire menace M. Vianesi, le rideau tombe sur ce qu'on appelle une apothéose. Maintenant relisez Shakespeare, et tâchez de pardonner à M. Barbier.

Pardonnez aussi à ce genre artistique, et, comme diraient les philosophes, à cette catégorie de l'esprit humain qu'on appelle le ballet. Plus je vois de ballets, plus je trouve que les jambes sont décidément des moyens d'expression insuffisants ; rien de plus difficile à comprendre que les jambes, même aidées des bras. Si du moins on pouvait compter, pour s'éclairer, sur les jeux de physionomie : mais point. L'esprit s'égare au milieu de ces aimables sourires, de ces moues

boudeuses et de ces frissons uniformément mutins. Veut-on, par exemple, en langage chorégraphique, désigner un diadème, on s'enveloppe le front d'un geste circulaire, qui peut tout aussi bien symboliser la migraine que le bandeau des rois. Le reste est à l'avenant. En trois actes de ballet, de ce ballet surtout, pas une idée, et, pour le spectateur, l'humiliation prolongée de ne rien comprendre. Véritablement ce n'est pas la parole, c'est le geste qui a été donné aux hommes et surtout aux femmes pour déguiser leur pensée.

Il y aurait moyen cependant, il doit y avoir moyen de faire mieux : de mettre dans un scénario chorégraphique plus d'agrément et de poésie. On composerait peut-être de jolis ballets avec les contes de fée, avec *la Biche au bois* ou *la Belle au bois dormant*. Un musicien d'aujourd'hui pourrait accompagner de symphonies adorables le sommeil de la Belle ou le passage du prince à travers la forêt enchantée. Je souhaiterais là très peu de pantomime et beaucoup de tableaux, de paysages en musique. La fonte des balles du *Freischütz* est un spécimen admirable du genre que nous rêvons. Que diriez-vous encore d'un orage comme celui de la *Symphonie Pastorale*,

ou bien, dans une grotte d'azur, au besoin celle de *la Tempête,* de l'ouverture de *Fingal* de Mendelssohn ?

Qui regretterait alors le pas consacré des bijoux ou de l'éventail et ces éternelles simagrées, ridicules débris d'un art primitif, qu'il faudrait laisser aux sourds-muets et aux enfants, d'un art inférieur qui n'a jamais inspiré les grands maîtres ni produit de chefs-d'œuvre, — cela dit sauf le respect dû aux récits qu'on nous a faits du *Corsaire* et de *Gisèle ou les Willis ?*

Dans une scène de son *Caliban*, au moment où Prospero invoque les esprits bienfaisants, dont le frémissement produit un accord presque imperceptible, M. Renan a écrit en note : Air à composer par Gounod. Ce n'est pas M. Ambroise Thomas qu'il a désigné. Nous n'aurions pas non plus songé au vénérable directeur de notre Conservatoire pour organiser une sauterie. Ce n'est ni à cet âge ni avec ce genre de talent qu'on donne à danser. M. Ambroise Thomas n'a rien de M. Léo Delibes. Je sais bien qu'il a écrit le joyeux *Caïd ;* mais il y a longtemps, et l'on dit qu'il en garde toujours quelque remords. Il a écrit aussi le ballet d'*Hamlet*,

mais d'*Hamlet* je préfère beaucoup d'autres choses au ballet.

Il serait difficile de parler avec admiration de la partition nouvelle de M. Ambroise Thomas; mais il serait malséant d'en parler sans courtoisie ni déférence. On doit le respect à la vieillesse du talent et peut-être encore plus d'égards à de grands souvenirs qu'à d'heureuses promesses. On discute l'œuvre d'un commençant; on s'incline devant celle d'un maître au terme d'une longue et belle carrière. La musique de M. Ambroise Thomas est ce qu'elle devait être : un peu pâle, un peu grise; la flamme y manque, mais non pas les reflets, et çà et là tel ou tel morceau : l'introduction, le second pas des libellules, le sommeil de Miranda, les chœurs dans la coulisse; tout cela, par la pureté du style, par le bon goût de l'instrumentation, s'impose encore à notre estime. Il a plu à M. Ambroise Thomas d'écrire une dernière fois un peu de musique; j'aurais mieux aimé le voir s'inspirer de poésie que d'entrechats, voilà tout. Il s'est rappelé, un peu plus tard que de saison, les deux vers de la petite ronde :

Entrez dans la danse!
Voyez comme on danse!

N'est-il pas excusable d'en avoir oublié le commencement :

> Nous n'irons plus au bois,
> Les lauriers sont coupés!

Notre critique est un peu en retard avec bien des étrangers et des étrangères : une Américaine, une Australienne, des Italiens et des Russes, sans compter les Roumains, les Arabes et les Javanaises! Cette année d'Exposition est une année d'exotisme. Il y a déjà longtemps que le rôle de Juliette a servi de début à M^lle^ Eames, une toute jeune et charmante élève de M^me^ Marchesi, très digne qu'on l'encourage, qu'on lui dise ses qualités et même un peu ses défauts. Avec son profil de jeune Diane et son élégance patricienne, M^lle^ Eames est bien « la fille du seigneur Capulet ». Avec sa voix de cristal, elle est bien la douce fiancée de Roméo, elle en est moins l'amoureuse épousée. Le premier acte et le duo du jardin conviennent mieux que le duo nuptial à ce timbre clair, mais un peu froid, à cette diction pure, mais encore ignorante des accents qui vont au cœur, parce qu'ils en viennent. La jeune artiste les connaîtra un jour;

avec autant de grâce elle aura plus de passion; plus sûre des notes, elle pourra se soucier davantage des paroles, qui font aujourd'hui plus de la moitié du chant. Elle saura mettre dans son rôle plus d'effusion et de chaleur, et sa voix apprendra à son tour, comme ses yeux, comme ses gestes, les caresses et les sourires.

M^me^ Marchesi est décidément la M^me^ de Maintenon musicale de notre temps : une autre de ses élèves, M^me^ Melba, a chanté Ophélie. M^me^ Melba n'a pas plus de flamme que M^lle^ Eames; elle a parfois plus de sécheresse, et dans les trois premiers actes d'*Hamlet* elle avait un peu déçu notre attente. Elle l'a comblée au quatrième acte par la beauté, l'étendue, l'homogénéité, le moelleux d'une voix que ne gâte pas l'acuité métallique de certaines voix transocéaniennes, par une virtuosité merveilleuse et pourtant naturelle, sans effort ni grimace; enfin, par l'interprétation poétique et touchante de certaines phrases comme celle-ci : *Hamlet est mon époux et je suis Ophélie*, qui réclament quelque chose de plus que le mécanisme, et quelque chose de mieux.

Maintenant, « je vais toucher une étrange matière, » au moins délicate et susceptible.

L'Italie, qui ne nous épargne guère de bien autres mépris que le mépris esthétique, prend très mal la moindre de nos critiques d'art. Une petite querelle de gazettes musicales l'a récemment prouvé. Un de nos compatriotes et de nos confrères avait discrètement insinué que certaines œuvres de certaine école italienne avaient vieilli. *Inde iræ!* Hélas! elles ont tellement vieilli, qu'elles pourraient bien être mortes. Mais leur décès empêche-t-il l'immortalité de certaines autres, et sur les ruines d'*I Puritani*, de *Maria di Rohan* et de *Linda di Chamonix*, *la Servante maîtresse*, *le Mariage secret* et *le Barbier de Séville* ont-ils cessé de fleurir?

Y a-t-il là de quoi se fâcher, et nous, d'ailleurs, montons-nous ainsi la garde devant nos momies, devant *la Fanchonette* ou *le Premier jour de bonheur?*

Un homme s'est rencontré, comme dirait Bossuet, un audacieux éditeur de Milan, ami riche et généreux de la France, qui a voulu faire, à Paris, une exposition de musique italienne. Il l'a faite hospitalière, gratuite.même, je crois, malgré les apparences exorbitantes d'un tarif plus affiché qu'appliqué. C'est bien le moins qu'on remercie

M. Sonzogno, de cette fantaisie; ruineuse pour tout autre, elle aura été coûteuse pour lui.

Dans je ne sais quel vaudeville, une jeune ouvrière répondait à un monsieur qui lui offrait une broche : « Je la refuse comme broche, mais je l'accepte comme sentiment. » — C'est ainsi que nous avons accepté la saison italienne. *I Puritani*, *Linda*, *la Sonnambula*, merci pour le sentiment, mais on ne porte plus de ces broches-là. Et, pourtant, on les a portées jadis; des connaisseurs qui valaient bien ceux que nous sommes ont adoré cet art que nous blasphémons; d'illustres interprètes l'ont fidèlement servi. Quels virtuoses il fallait à cette musique! Quels chanteurs à de telles chansons ! Il semble que nulle exécution ne pourrait plus sauver aujourd'hui *les Puritains* ou *la Somnambule*. Celle-ci fût-elle encore mieux chantée que par M^me^ Sembrich, et ce n'est pas peu dire, je préfèrerais encore qu'elle ne fût pas chantée du tout. Et *I Puritani!* M^me^ Repetto Trisolini, qui n'est pas non plus sans talent, ne m'a fait ni les aimer, ni comprendre qu'on les eût aimés jamais. On y peut trouver quelques grâces furtives, de jolies et douces choses, un beau finale au second acte, de la tendresse et de la mélan-

colie dans la scène de la folie, épisode obligé de tout opéra italien, mais quel ensemble! quelle conception du drame musical! quelle tyrannie de l'odieuse virtuosité! quelle misère harmonique, chorale, instrumentale! quelle profanation de cette forme musicale divine, la mélodie, que de pareilles œuvres devaient forcément compromettre et discréditer, faire méconnaître et faire haïr! De ces mélodies-là, huit sur dix ne méritaient pas d'être notées, tellement elles sont pauvres et vulgaires! Avec cela, toutes pareilles : ténor, baryton, prima donna se lancent tour à tour dans le même *adagio*, suivi du même récitatif et du même *allegro*. Après quinze jours de théâtre italien, la mémoire ne distingue plus *les Puritains* de *la Somnambule*.

Pourtant les poètes se sont écriés avec regret : Bellini tombe et meurt! Comme on comprend mieux, à certains jours où l'idéal se métamorphose, le mot de Rossini : La musique est le plus viager de tous les arts! Que penserait-il aujourd'hui de certaines romances d'alors, voire de quelques-unes des siennes, lui, le grand Italien du siècle, lui qui dans son œuvre inégal a fait d'avance le choix de la postérité. Il donnerait sans doute,

quitte à désobliger ses compatriotes, *Maria di Rohan* pour le premier acte des *Pêcheurs de perles* et tout le répertoire de Bellini pour l'*Orphée* de Gluck. M. Sonzogno a représenté aussi ces deux ouvrages ; il a même, avec une bonne grâce remarquée, inauguré par un opéra français, confié à des artistes français, la saison italienne en France.

M. Gounod disait un jour : Il suffit d'un interprète pour calomnier un chef-d'œuvre. Les *Pêcheurs de perles* ne sont pas un chef-d'œuvre ; mais les calomniateurs ne leur ont pas manqué. La première partition de Bizet, presque oubliée chez nous, renferme des parties très médiocres, mais d'autres charmantes, notamment un premier acte exquis. Ceux qui ne connaissaient pas ce premier acte n'ont pu s'en faire une idée ; les autres n'ont pu le reconnaître. M. Talazac a trop perdu ; M^lle^ Calvé n'a pas assez gagné, et M. Lhérie, depuis qu'il chante au delà des Alpes, s'est fait naturaliser par trop italien. Il roule des yeux terribles et gesticule avec fureur ; on le trouverait exagéré, même en Sicile. L'orchestre et les chœurs ont lutté de vitesse ; là-bas on appelle cela de l'entrain. Aussi bien, nous ne nous

ferons jamais aux modes italiennes, à l'exagération de ces voix, au goût bizarre de ce style. Nous n'aimons pas qu'on chante du nez ou de la gorge, et qu'un ténor, qu'il s'appelle Marconi, Gayarré ou Tamagno, ait la voix d'un canard qui aurait avalé un hautbois. Il faut croire, par respect pour le goût de nos pères, que les Rubini et les Mario n'avaient pas le timbre doublement nasillard de cet instrument et de cet oiseau.

Mais *Orphée!* Voilà de quoi faire oublier tous les puritains d'Italie. Nous ne l'avions jamais entendu, et mieux vaut encore l'entendre en italien et aux Italiens que pas du tout. L'œuvre a triomphé de l'interprétation. Sans être italienne, M^me^ Hastreiter a chanté et joué avec des défauts tout italiens le rôle terrible que depuis trente ans le souvenir de M^me^ Viardot rend chez nous inabordable. Quelquefois cependant, par exemple dans la scène muette où Orphée cherche à deviner Eurydice au milieu des ombres, l'artiste a montré de l'intelligence et un certain sentiment dramatique, mais une intelligence un peu triviale, un sentiment sans assez de nuance et de goût.

Quant à la mise en scène, elle était étonnante, et toute autre œuvre qu'*Orphée* en aurait pâti

jusqu'à en mourir. L'Enfer et les Champs Élysées ont semblé également, bien que différemment ridicules. Nous faisions ce soir-là des péchés d'envie rétrospective en entendant rappeler avec enthousiasme l'*Orphée* d'autrefois, celui de M. Carvalho et de Mme Viardot. Il paraît qu'alors les Champs Élysées ne prêtaient pas à rire, qu'une lumière aussi douce que la musique se jouait sur les blanches tuniques des ombres heureuses, que Mme Viardot avait, pour reconnaître Eurydice et l'entraîner, une pantomime admirable. Nous n'avons vu que des clartés crues darder sur des costumes criards, des cuirasses de zinc doré et des casques de pompiers. Eurydice et les ombres faisaient des groupes, comme dans l'autre *Orphée*, celui *aux Enfers*. Et de quel train s'est joué l'ouvrage ! Avec quelle célérité méridionale Orphée parlait aux monstres, qui ne lui répondaient pas moins vivement. Gluck a beau ne pas avoir indiqué les mouvements ; il ne faudrait pas lui prêter ceux-là.

Bien que défiguré, le chef-d'œuvre nous a fait un plaisir extrême, et nous savons gré à l'impresario qui l'a représenté de son mieux. La scène funèbre du premier acte, le tableau de l'Enfer,

l'entrée d'Orphée aux Champs Élysées, l'air : *J'ai perdu mon Eurydice*, tout cela est sublime, beau d'une beauté qui n'a pas encore été dépassée, ni même, quoi qu'on en dise, imitée ou continuée. Je me demandais, en écoutant *Orphée*, comment certaine école pouvait obstinément assimiler le génie de Wagner au génie de Gluck. Pour un seul principe commun : la vérité dans la déclamation, principe dont Wagner ne fut ni le premier ni le seul après Gluck à proclamer la nécessité, pour ce principe unique, que de contrastes et d'antinomies entre les deux maîtres ! Que de preuves, par conséquent, que la nouvelle loi n'est pas la loi éternelle et unique de la raison et de la beauté ! Gluck est bref et simple ; Wagner long et complexe. De l'un, les harmonies sont primitives, les modulations rares et peu variées ; l'autre module sans cesse, et ses trouvailles harmoniques ne sont pas l'une des moindres merveilles de son génie. L'orchestre de Wagner, c'est Wagner tout entier ; celui de Gluck est de moindre importance. Les répétitions de paroles, antipathiques à Wagner, sont indifférentes à Gluck ; le *leitmotiv* lui est étranger. Des phrases carrées, très nettes de contour et de rythme, vous

en trouverez peu chez l'auteur de *Parsifal ;* chez l'auteur d'*Orphée*, on n'en trouve presque pas d'autres. Plus d'airs, surtout d'airs à couplets, dit l'évangile de Bayreuth. Comment appeler l'admirable plainte : *J'ai perdu mon Eurydice*, avec ses trois reprises identiques, que variait seule la superbe fantaisie de Mme Viardot ? Et les ensembles, les chœurs, sont-ils proscrits d'*Orphée* comme de presque toute la *Tétralogie ?* — Mais que voulez-vous ! Gluck n'est plus là pour faire ses réserves et marquer les distances. Ses œuvres ? Le public qui ne les entend plus en croit ce qu'on lui en dit, et s'imagine que l'*Anneau de Nibelung* est en germe dans la préface d'*Alceste.* Il n'importe. Un wagnérien de nos amis, à la représentation d'*Orphée,* fulminait contre ce qu'il appelle les mélodistes, quand tout à coup l'orchestre attaqua la ritournelle éminemment mélodique de l'air : *J'ai perdu mon Eurydice.* Alors, et de la meilleure foi du monde, il se tut pour admirer. « Fit-il pas mieux que de se plaindre ? »

Entre la musique italienne et la musique russe, inutile de chercher une transition. Rien ne rappelle moins *Linda* que *Stenka-Razine*, poème symphonique de M. Glazounow, si ce

n'est *Antar*, autre poème symphonique de M. Rimsky-Korsakow. On a exécuté l'un et l'autre au Trocadéro, avec des œuvres de MM. Cui, Tschaïkowski et Borodine.

M. Tschaïkowski n'est plus ignoré en France; nous aimons déjà plus d'une de ses compositions, mais pas le *concerto* dont nous avons entendu l'autre jour le premier *allegro*. Après une phrase claire et belle au début, nous nous sommes perdu pour ne plus nous retrouver.

De M. Cui, la *Marche solennelle* est interminable. De M. Borodine, une page descriptive nous a charmé par la douceur et la mélancolie de mélodies exotiques, par d'heureux effets d'instrumentation, comme une pure et haute tenue de violons qui semble envelopper l'orchestre d'une atmosphère transparente et calme.

Ni le calme ni la transparence ne caractérisent la symphonie de M. Rimsky-Korsakow, *Antar*, une œuvre violente et compacte, trop longue aussi, que des tendances par trop littéraires obscurcissent au lieu de l'expliquer. En quatre morceaux purement symphoniques, l'auteur essaye de raconter et de commenter la légende d'Antar, fils du désert. Antar vivait soli-

taire au milieu des ruines de Palmyre, quand soudain une gazelle accourt. Un oiseau gigantesque la poursuit. Antar la délivre et le léger animal disparaît. Le jeune homme s'endort, pour se réveiller dans un palais magique. La gazelle était fée ; elle promet à son sauveur les trois grandes jouissances de la vie : la vengeance, le pouvoir et l'amour. Elle lui promet aussi la mort dès qu'il sentira la moindre fatigue, le plus léger dégoût de vivre. Après de longs jours heureux, une ombre passe dans les yeux du héros, et la fée alors lui donne un baiser, dont ils meurent ensemble.

Voilà, je crois, le comble de la musique descriptive et de la symphonie-programme, cette forme périlleuse de la symphonie. Berlioz, qui déjà peut-être alla trop avant sur cette route, n'y alla jamais si loin. Liszt, plus téméraire, s'y est un peu fourvoyé, et l'auteur d'*Antar* également. On ne représente pas le pouvoir avec des notes ; la tyrannie ou le parlementarisme ne prêtent pas à la musique. Et puis rien ne gâte le plaisir d'écouter une symphonie comme l'obligation de la suivre d'une imagination prévenue et contrainte. On prend inévitablement la gazelle pour l'oiseau

et le Pirée pour un homme. Avec cela les œuvres russes que nous avons entendues, et notamment celle-ci, manquent de plan, d'économie et d'architecture; elles déroutent et fatiguent l'oreille et l'esprit français par un peu de désordre et d'incohérence. Il n'y en a pas moins de belles parties dans la symphonie en question, surtout une marche, le plus franc et le mieux construit des quatre morceaux. Mais que d'efforts, d'arrière-pensées, d'intentions et de prétentions ! Que la musique doit devenir difficile à écrire, si elle le devient ainsi à entendre!

Nous faisons cet été à nos hôtes tous les honneurs de Paris. Les trois orchestres de MM. Lamoureux, Colonne et Garcin ont donné chacun leur séance dans la maudite salle du Trocadéro. Tous trois ont joué de leur mieux, et le mieux de l'orchestre du Conservatoire a été le mieux de tous. Enfin, à l'Opéra-Comique, M. Paravey a organisé des représentations archéologiques. Nous avons entendu avec beaucoup de plaisir le *Barbier de Séville*, de Paesiello (1780). Il y a dans ce *Barbier* bien des pages qui rappellent Mozart; il n'y en a guère qui annoncent Rossini. Il y en a une, la sérénade d'Almaviva, avec accompagne-

ment de mandoline, au premier acte, qui est tout simplement une exquise petite merveille. Et ne nous soupçonnez pas ici d'exagérer pour demander pardon à la musique italienne et faire amende honorable à *la Somnambule.*

## IX

## HARMONIE ET MÉLODIE

Ce n'est pas là seulement le titre d'un curieux volume de M. Camille Saint-Saëns ; c'est aussi dans le monde musical, dans le grand ou le gros public d'aujourd'hui, le thème favori de vaines dissertations ou de disputes stériles. On est mélodiste ou harmoniste, ou plutôt on se dit tel et l'on croit l'être. La mélodie est pour les uns la vieille plaie de la musique; pour les autres, elle en est l'éternelle santé, le salut unique. Avec une étonnante assurance, on classe les compositeurs en deux catégories : ceux qui « *font* la mélodie » et ceux qui « ne la *font* pas » ; selon qu'on est d'un camp ou de l'autre, on distribue systématiquement l'éloge

ou le blâme; on ne jure que par Mozart ou Berlioz, par Wagner ou Rossini.

Heureux ceux qui voient aussi clair dans les choses de l'art, ceux que leur criterium esthétique ne trompe jamais et qui peuvent se dire sans un scrupule, sans une hésitation : Ceci est de la mélodie, cela n'en est pas. Je leur envie la sécurité de leurs sympathies et de leurs dédains.

Harmonie et mélodie! Nous voudrions tenter de faire voir que les deux termes ne sont inconciliables que d'après une doctrine étroite et des préjugés vulgaires; que les mots ici, pas plus que les choses, ne sont faits pour s'opposer, mais pour s'entr'aider; que non seulement les deux éléments ne vont pas l'un contre l'autre, mais qu'ils ne doivent point aller l'un sans l'autre; que le progrès de la musique ne se fera que par tous deux et que l'avenir appartient moins à leur conflit qu'à leur concours.

L'art musical ne se partage pas aussi aisément; on ne le coupe pas en deux; on ne met pas l'harmonie dans un plateau de la balance et la mélodie dans l'autre. En théorie, en gros, on définira bien la mélodie : une succession de notes uniques, et l'harmonie : un groupe de notes simultanées;

dans la réalité, les choses ne sont pas aussi simples. La mélodie et l'harmonie se touchent de plus près; elles se combinent, elles agissent ensemble et dans l'émotion complexe qu'elles nous causent, nous ne saurions toujours assigner à chacune sa part.

La mélodie est certainement la forme naturelle, primitive de la musique; elle en est peut-être la forme la plus efficace; peut-être en sera-t-elle la forme dernière. Qui sait? après des siècles de progrès et des siècles de décadence, quand l'harmonie et l'orchestration auront dit leur dernier mot, si une cantilène isolée, une mélopée toute simple ne s'élèvera pas dans le silence et la solitude, comme un chant de pâtre sur des ruines? La mélodie, n'est-ce pas dans la musique ce qui nous frappe d'abord et ce qui nous reste toujours? Depuis : *J'ai perdu mon Eurydice* et *Voi che sapete*, jusqu'à la romance de *l'Étoile* et au *Preislied* des *Maîtres Chanteurs*, à travers le répertoire de tous les maîtres, ne sont-ce pas des mélodies que les échos éternels redisent au souvenir de l'humanité? Des chefs-d'œuvre sans paroles même, que retiennent notre oreille et notre cœur, sinon la suite chantante de quelques

notes solitaires : l'exorde discret de la *symphonie Pastorale*, ou l'attaque foudroyante de la symphonie en *ut* mineur ? Donnez à un bon élève la phrase : *Sombres forêts !* il en trouvera peut-être les harmonies; mais sur les harmonies seules personne n'écrira la mélodie fameuse.

D'autre part, il y a des harmonies, comme des mélodies, qui sont divines aussi. Aux dernières mesures du premier air de Chérubin : *Non so piu cosa son*, *cosa faccio*, sous ces mots ralentis et répétés : *E se non ho chi m'oda (Et si je n'ai personne pour m'entendre)*, changez les accords de l'accompagnement, écrivez-les vulgaires et tels qu'ils s'offriraient d'abord à vous (et à moi) ; aussitôt disparaîtra toute la mélancolie, toute la vague tendresse de ces quelques mesures adorables.

Si l'on trouve déjà chez Mozart de tels effets d'harmonie (et l'on en rencontrerait avant lui chez Bach), qu'est-ce donc chez ses successeurs, chez Weber, Beethoven, Meyerbeer, et dans toute l'école moderne ? Chez Rossini lui-même qui ne passa jamais pour grand clerc, recherchez, au début du second acte de *Guillaume Tell*, le petit chœur exquis accompagné par la cloche de la chapelle.

Lisez ce chœur, dont personne à l'Opéra ne se doute, ni sur la scène, ni dans la salle. Chacune des reprises pareilles se pose sur des accords arpégés, d'une harmonie chaque fois changeante. L'accompagnement de la dernière strophe n'est qu'une série d'accords, la plus fautive du monde : une suite de quintes et d'octaves. Heureuse faute, ou plutôt licence de génie, que Rossini n'eût évitée, ou corrigée, qu'au prix de toute poésie, de tout le mystère du crépuscule, dont nous croyons entendre ici la tombée harmonieuse.

Qu'on cesse donc d'admirer la seule mélodie chez les maîtres d'autrefois. Qu'on cesse également de la méconnaître chez les maîtres d'aujourd'hui. C'est ici que les extrêmes, je ne dirai pas se touchent, mais se rapprochent ; que des distinctions arbitraires s'effacent et que de prétendus abîmes se comblent.

Il n'y a peut-être pas autant de distance qu'on veut en voir entre certaines œuvres soi-disant contradictoires. Par exemple, je ne sais pas de raisons décisives qui m'empêchent d'admirer également, bien que différemment, le duo d'amour des *Huguenots* et celui de *Lohengrin*. Est-ce au nom de la vérité dramatique qu'on peut dédaigner

les récitatifs de Meyerbeer, méconnaître l'animation, la vie dont palpite le premier de ces duos? Dans le second, est-ce au nom de la mélodie qu'on répudierait des inspirations aussi chantantes que la première phrase, ou l'admirable *cantabile* de Lohengrin entraînant Elsa vers la fenêtre ouverte aux parfums de la nuit?

Le répertoire avec lequel les ultra-wagnériens affectent de ne plus compter n'offre pas de plus mélodiques beautés que la sublime liturgie de *Parsifal:* l'hymne des chevaliers du Graal et les cantiques alternés que laissent tomber du haut des voûtes les voix des enfants consacrés. Et, dans ce même *Parsifal*, le chœur dansé, ou miné, des filles-fleurs? Et le *Lied* du printemps au premier acte de la *Walkyrie* et la romance (en vérité je ne trouve pas d'autre mot), la romance de Walther dans les *Maîtres Chanteurs!* Des mélodies, tout cela, et si belles, que par bonheur aucun parti pris, aucun système n'a pu les étouffer dans l'âme où Dieu les fit éclore.

La mélodie a fait son temps, le règne de l'harmonie est venu! — Vaines formules, qu'il faut laisser aux badauds de l'esthétique. Leurs pareils en politique ne s'en vont-ils pas répétant: Plus

d'ouvriers, rien que des patrons! Ces deux programmes se valent. Servie, et non détrônée par les merveilles d'harmonie et d'instrumentation que découvre notre époque, et qu'il serait inepte de ne pas reconnaître et de ne pas exalter, la mélodie semble encore demeurer pour ainsi dire la patronne de la musique. Ceux-là même l'adorent, qui menaçaient de la brûler; c'est à ses pieds qu'ils répandent parfois des trésors et des parures dont ne fait que s'accroître son immortelle beauté.

Il serait curieux de rechercher comment des situations ou des caractères analogues ont été traités par des musiciens très divers. Une telle étude nous ménagerait plus d'une surprise ; elle aiderait à des rapprochements imprévus, à des réconciliations inespérées. Qui sait, par exemple, si l'amour paternel ou maternel ne parle pas à peu près le même langage chez la mère de Jean de Leyde, chez le père de Jemmy, de Rachel ou de Brunehild? Qui soutiendrait qu'entre les adieux d'Éléazar à sa fille et ceux de Wotan à sa fille aussi, notre admiration est tenue de choisir et non de se partager? Qui défendra d'appeler mélodique la dernière scène de *la Valkyrie?* Le

Dieu, qui vient de bannir sa fille, au moment de se séparer d'elle, la serre contre son cœur, et de ce cœur déchiré s'exhale non pas une mélodie, mais des mélodies en foule. Tout chante ici: l'orchestre et la voix. Reprenez tour à tour l'admirable *lamento* d'Éléazar: *Rachel, quand du Seigneur* et l'admirable adieu de Wotan déposant un baiser sur les yeux de Brunehild, vous reconnaîtrez, je crois, qu'à de certaines hauteurs, toutes les inspirations du génie finissent, sinon par se ressembler, du moins par se rejoindre.

Au fond, il ne peut y avoir entre l'harmonie et la mélodie ni rivalité ni querelle. La question ne se pose, la question éternelle, qu'entre la vérité et la beauté d'une part, et de l'autre, leurs contraires. Le vrai, le beau, se peuvent trouver dans une mélodie sans paroles, sans accompagnement, dans une chanson populaire de la mer ou de la montagne, comme dans la plus savante des combinaisons harmoniques; dans le cri du vieux juif: *O ma fille chérie?* ou dans tel accord de *Parsifal*, ou de la *Tétralogie*. Plus de soixante années séparent les deux *Otello* de Rossini et de Verdi. Si, au moment de mourir, la Desdemona d'hier ne chante plus comme celle d'autrefois,

qu'importe? Il y a plus d'un chemin pour aller au cœur. Inégale, à tout instant coupée de récitatifs, de parenthèses, la dernière des deux scènes n'a rien de commun, mais rien non plus d'incompatible avec l'autre.

De ce point de vue, bien des disparates s'atténuent, et l'histoire de la musique apparaît avec plus de suite et d'unité. Maint reproche d'école ou de parti tombe de lui-même; on peut, sans rejeter le passé, jouir du présent et espérer dans l'avenir. On n'a plus besoin, pour admirer Wagner, de déprécier Gounod, de lui reprocher comme un de mes amis, M. Henry Gauthier-Villars le faisait récemment, son ignorance de la prosodie et de la déclamation. A quel propos formulait-on ce grief? Sous prétexte que dans la cavatine de *Faust : Salut demeure chaste et pure*, le musicien aurait coupé d'une coupe fautive les deux vers des librettistes. Voici les vers en question :

> Salut demeure chaste et pure, où se devine
> La présence d'une âme innocente et divine.

Or, Gounod a pris son temps après les mots : *chaste et pure;* c'est là qu'il a terminé le premier membre de sa phrase musicale. Il a très bien

fait. Une césure mélodique entre le premier vers et le second eût été absurde, boiteuse, et la mélodie a raison ici contre la prosodie. Elle a raison aussi, cette même mélodie de *Faust*, contre toute autre forme musicale, récitatif ou déclamation lyrique. Plus d'airs, dit-on dans certaine école, plus de cavatines, avec un commencement, un milieu et une fin. — Pardon; rien ici n'est plus en situation qu'un air, un monologue, un chant qui se développe et s'achève; rien n'est mieux approprié à l'expression du sentiment unique, tranquille et recueilli qui remplit l'âme de Faust et qui s'en épanche.

Gardons-nous donc des catégories étroites et des classifications systématiques. Ne disons jamais en esthétique: *Ceci tuera cela*. D'après les philosophes, *Natura non facit saltus*. Dans l'art comme dans la nature, tout se tient, se prépare et se continue. Je ne dis pas que rien ne se crée; mais rien ne se perd, rien au moins de ce qui mérite de vivre. Tâchons de suivre la chaîne au lieu de la briser et de reconnaître l'évolution, plutôt que la révolution, pour la loi souveraine, mais prudente, du progrès.

# X

## LA MUSIQUE FRANÇAISE

### AU XIXe SIÈCLE[1]

Mesdames, Messieurs,

En me chargeant d'une conférence sur la musique française au XIXe siècle, moi qui ne sais pas parler, qui sais à peine écrire, on m'a fait un honneur dont je sens le prix, et le poids.

Si l'orateur a besoin de l'indulgence de tous, le sujet lui-même a besoin, je ne dis pas d'excuses, mais au moins d'explications pour quelques-uns peut-être d'entre vous. Je vais parler de la musique française devant un auditoire où peuvent se trouver des étrangers. Que les Italiens et les Allemands, s'il en est parmi vous, ne voient pas dans le choix de ce sujet national une marque

1. Conférence faite au Trocadéro, le 5 Octobre 1889.

d'incivilité. Qu'ils ne nous accusent ni d'oubli ni de dédain pour leur génie et pour leur gloire. Nous nous rappelons ce que nous devons à l'Italie et à l'Allemagne, en musique, et si nous parlons aujourd'hui de nous-mêmes, ce n'est point par un sentiment de vanité, mais par un scrupule d'hospitalité. C'est pour faire de notre mieux à des voisins qui sont nos hôtes les honneurs de notre cher pays.

Nous allons passer ensemble une grande revue artistique, parcourir une sorte de galerie esthétique, analogue aux galeries industrielles et commerciales que vous avez parcourues à quelques pas d'ici. Cette Exposition diffère des précédentes, vous l'aurez remarqué, par ses dimensions extraordinaires ; en tout on a voulu qu'elle fût plus vaste, qu'elle ouvrît sur le passé des horizons plus lointains. La musique française au XIX[e] siècle, voilà un grand sujet à traiter, surtout à résumer. Nous avons devant nous une heure à peine. Je ferai de mon mieux pour enfermer ce siècle dans cette heure, de mon mieux aussi pour que cette heure ne vous paraisse pas un siècle.

Dans un examen des cent dernières années, de cette période toute moderne, la musique méritait

une place importante : elle est en effet le plus moderne des arts. Sa gloire date surtout du siècle dernier et de notre siècle à nous. Il y a soixante ans, le plus grand de tous les musiciens, Beethoven, venait à peine de mourir. Si l'on n'oserait dire que la musique a été faite *par* notre siècle, au moins semble-t-elle avoir été faite *pour* lui, et rien n'a été plus facile à la critique, à celle de M. Taine, par exemple, que d'établir une relation étroite entre l'âme contemporaine et la musique, entre l'apparition du nouvel art et celle du génie nouveau.

L'Italie et l'Allemagne, voilà les contrées natales de la musique. L'une a été sa mère et l'autre sa nourrice. De l'une et de l'autre nous avons reçu les germes de l'art ; de l'une et de l'autre, tour à tour et parfois ensemble, les influences qui firent de nous des musiciens et les musiciens que nous sommes. J.-J. Rousseau s'est trompé quand il a dit : « Les Français n'ont pas de musique et n'en peuvent avoir ; ou, s'ils en ont, ce sera tant pis pour eux. » Nous l'avons eue cependant, notre musique, et ç'a été tant mieux, non seulement pour nous, mais parfois aussi pour nos voisins. Après nous avoir beaucoup

donné, ils nous ont repris un peu et l'on a pu voir les maîtres venir à l'école des élèves qu'ils avaient formés.

Pour être née de la musique italienne et de la musique allemande, ou entre les deux, la musique française ne serait-elle qu'un pastiche de l'une et de l'autre ? N'aurait-elle d'autre originalité que le défaut même d'originalité ? Non. Si nous avons peu créé, nous nous sommes assimilé beaucoup ; nous avons profité avec intelligence, avec talent, avec génie même, du génie de nos voisins. Nous avons eu le don, non pas de la contrefaçon, mais de l'appropriation. Nous avons approprié des principes, des formes étrangères à nos propres facultés. On nous a donné des matériaux, des instruments ; mais nous avons été de bons ouvriers. Cela suffit à l'honneur d'un pays, et, nous avons le droit de parler du nôtre sans hypocrite humilité.

Nous sommes avant tout, messieurs, en littérature, en art, — je voudrais, hélas ! pouvoir ajouter en politique, — une nation raisonnable. Ennemis des excès et des systèmes, nous aimons la mesure et l'équilibre ; notre génie est tempéré comme notre ciel, moins éclatant que le ciel

d'Italie, moins brumeux que le ciel d'Allemagne. Henri Heine, ce Français de Prusse, qui vous connaissait et nous aimait, aurait pu appeler notre langue musicale comme notre langue littéraire : la langue du bon sens et de l'intelligibilité universelle. Nous sommes en art les représentants du juste milieu ; nous avons reçu je ne sais quelle mission providentielle pour l'établir et le garder entre des voisins qui feraient peut-être mieux de se rapprocher en nous que contre nous.

Entre le génie vocal de l'Italie et le génie instrumental de l'Allemagne, nous avons toujours tâché de tenir la balance ; nous nous sommes efforcés de concilier les extrêmes, de les corriger l'un par l'autre. Si l'école française, par exemple, aima de tout temps, si elle aime encore, et je crois pour toujours, ce qu'on appelle la mélodie, elle ne l'aime ni banale ni pauvrement accompagnée, et dans la patrie de Berlioz, pour ne citer qu'un mort, ni l'harmonie ni l'orchestration ne sauraient désormais prêter à rire.

Sans doute, nous avons reçu beaucoup des étrangers ; mais nous pourrions leur dire comme Rodrigue à son père : « Ce que je vous devais, je vous l'ai bien rendu. » *La Serva Padrona* de

Pergolèse nous donna jadis l'idée de l'Opéra-Comique; mais l'idée seulement. Nous avons fait le reste, qui suffirait presque à notre gloire. — Notre Opéra dans ce siècle? Deux étrangers, dira-t-on, l'ont fondé. — Leurs chefs-d'œuvre ne sont pas de nous; mais ils sont à nous, parce qu'ils ont été créés pour nous et selon nous. Le Rossini de *Guillaume Tell*, le Meyerbeer des *Huguenots* et du *Prophète*, ne nous ont pas apporté leur idéal; ils nous ont demandé le nôtre pour y consacrer, y conformer leur génie, et nous sommes de moitié dans leur gloire.

Aujourd'hui enfin, l'influence allemande règne sans contredit sur le monde musical. La France l'accepte, la recherche même, comme la plus salutaire et la plus féconde; celle peut-être à qui sera l'avenir; mais elle ne la subit pas aveuglément Fidèle à ses traditions, elle contrôle, elle atténue, elle fait des réserves. C'est qu'en art ou autrement, nous voulons bien être les amis de tout le monde; nous ne serons jamais les esclaves de personne.

La modération, voilà donc le signe distinctif de notre art national. Quelle est d'autre part, en France et ailleurs, la marque certaine de l'art

contemporain ? C'est, à n'en pas douter, le développement de l'élément instrumental.

L'évolution moderne est avant tout symphonique, et de Haydn, qui créa la symphonie, à Wagner, qui l'a introduite au théâtre, c'est l'Allemagne qui a pris l'initiative et gardé jusqu'à nos jours la direction de ce mouvement, essentiellement conforme à ses facultés et à ses goûts.

Au progrès instrumental a correspondu le progrès expressif, et voici comment : l'orchestre a mis au service de l'expression musicale des ressources de plus en plus nombreuses et qui paraissent encore indéfinies. Par l'orchestre, les sentiments ont appris à se traduire jusque dans leurs nuances les plus subtiles ; les états d'âme les plus délicats ont pu se rendre et la psychologie est entrée dans la musique où l'on a trouvé déjà que parfois elle prenait une place excessive.

Tempérée et sage, cherchant dans un orchestre de plus en plus complexe des moyens d'expression de plus en plus variés et de plus en plus exacts, telle se présente à nous la musique de notre pays et de notre temps. Telle nous allons tâcher de la suivre à travers la période presque séculaire que nous devons esquisser devant vous.

Si j'étais obligé, messieurs, de vous parler en une heure de tous les musiciens français du siècle, cette conférence tournerait à la nomenclature. Il faut que j'en passe, sinon des meilleurs, au moins d'excellents. Et de ceux même dont je parlerai, je ne saurais tout dire. Ne croyez pas que je fasse fi des hommes ou des œuvres que je tairai, et ne prenez cette impossibilité de parler de tout et de tous que pour une dernière preuve de la richesse artistique de notre temps et de notre pays.

Un des premiers noms qui se présentent et s'imposent à nous est celui de Méhul. Pourquoi celui-là de préférence? Pourquoi laisser Lesueur par exemple, et Cherubini? Parce que *les Bardes*, en dépit de l'estime où Napoléon Ier tenait cet opéra, sont inférieurs à *Joseph;* parce que l'auteur de *Lodoïska*, des *Abencerages* et de la *Messe du Sacre*, l'illustre Directeur du Conservatoire, malgré l'admiration qu'avait pour lui Beethoven, malgré le long honneur qu'il a fait à la France, n'était pas Français. Méhul au contraire l'était, de naissance et de cœur, et si nous tenons à le saluer avant tous, c'est que le musicien de *Joseph* est aussi celui du *Chant du départ;* c'est

que nous voulons avec lui déployer au seuil de ce siècle français les trois couleurs de notre drapeau.

On a souvent accusé notre musique d'être légère et futile. C'est un reproche dont on peut la justifier, et Méhul entre tous saurait nous y aider. S'il est l'auteur spirituel et joyeux, presque italien, d'*une Folie*, de l'*Irato*, il est aussi le grave et religieux auteur de *Joseph*. *Joseph* est à peine un opéra, moins encore un opéra-comique ; c'est presque un oratorio. L'Allemand le plus sévère n'y pourrait reprendre le moindre mot pour rire, une seule concession à la frivolité française. L'immortel auteur du *Freischütz*, qui fut, soit dit en passant, grand admirateur de notre musique, jugeait ainsi *Joseph* : « une fresque musicale un peu grise de ton, mais d'un sentiment, d'un pathétique, d'une pureté de dessin et de composition à tout défier. » — Weber avait raison : *Joseph* est un peu gris de ton. Il manque là cette lumière dont un Félicien David, par exemple, colorera un jour les horizons de l'Orient. La nature et surtout la nature exotique, n'était encore familière ni à la littérature ni aux arts. Il n'y avait pas longtemps que Rousseau l'avait découverte. Depuis

quelques années seulement, la douce héroïne de Bernardin de Saint-Pierre reposait sous les bananiers de l'Ile-de-France et les Harmonies du Nouveau Monde s'éveillaient à peine sous les pas de Châteaubriand. Mais dans *Joseph*, à défaut de couleur locale, quelle grandeur de l'inspiration biblique, et, quelle profondeur des sentiments humains! Rappelons-nous seulement la page admirable par laquelle débute l'ouvrage: *Champs paternels! Hébron! Douce vallée!* Par la pureté mélodique, cet air est digne de Mozart; de Gluck, par la vérité de la déclamation. Quelle beauté de forme et quelles nuances de passion! Quels regrets adoucis au souvenir déjà lointain de l'enfance écoulée jadis dans la solitude des pâturages chaldéens! Quel élan, j'allais dire quel élancement de douleur au souvenir plus douloureux du crime fraternel et de la vieillesse inconsolée de Jacob! Jamais la musique française n'offrira de plus pathétiques beautés.

Nous allons en trouver de plus familières, dans un genre auquel, nous l'avons dit, *Joseph* n'appartient pas, mais qui nous a donné vingt chefs-d'œuvre, dans un genre bien à nous et rien qu'à nous, l'opéra-comique. Il faudrait écrire un

volume pour en suivre la veine féconde, le cours discret et mélodieux. Nous voilà sur des eaux toutes françaises, dont les éléments étrangers, l'influence de Weber ou de Rossini par exemple, légèrement sensible parfois chez les Boïeldieu ou chez les Herold, n'ont jamais altéré la pureté nationale.

L'année 1825 est à jamais mémorable dans l'histoire de notre musique : c'est l'année de *la Dame blanche*.

*La Dame blanche* ! Parmi ceux qui me font l'honneur de m'écouter, quelques-uns peut-être s'attendent à ce que je parle d'elle sinon avec mépris, du moins avec un sourire indulgent, presque ironique. J'en parlerais plutôt avec un sourire attendri. Le vieux chef-d'œuvre n'est pas encore un chef-d'œuvre vieilli. S'il trahit çà et là l'influence alors presque universelle de Rossini, qu'importe ? Rossini rayonnait alors comme le soleil, pour tout le monde. Mais le fond des deux génies est loin d'être identique. Rossini le sentait lui-même, lorsque le soir de la première représentation de *la Dame blanche*, il disait au maître français en l'embrassant : « Jamais un Italien, fût-ce moi-même, n'aurait écrit la scène de la

vente. Nous n'aurions mis partout que des *Felicità* ! »

Au lieu de ces *Felicità*, combien je préfère la discrétion et la distinction de Boïeldieu, qu'admirait l'auteur du *Barbier*, dans cette scène bien distribuée en épisodes alertes et variés ! Il n'en est pas de plus naturelle et de plus vivante qui marche d'une allure à la fois plus dégagée et plus élégante, sans un moment d'embarras ou de trivialité.

Il y a de tout dans *la Dame blanche*, gaîté, poésie, et à la mode française, de tout un peu, jamais trop. La gaîté n'y descend pas à la bouffonnerie ; la poésie ne s'y perd pas dans la sensiblerie de romance. Voilà bien cette poésie vraiment française que Henri Heine aimait déjà dans un autre chef-d'œuvre de notre Opéra-Comique, mais qui n'est pas de notre siècle, *le Déserteur* de Monsigny : poésie saine, pleine de naturel et de vérité, poésie sans *morbidezza*, sans le frisson de l'infini ; mais non pas, dans *la Dame blanche* au moins, sans le frisson léger du mystère. Ce vieux château, cet orage, cette légende, plus attirante que terrible, cette apparition féminine et voilée, tout cela donne à l'aventure du jeune

sous-lieutenant et de la douce orpheline un charme romanesque, dont l'imagination française, après plus de soixante ans, n'est pas encore désenchantée. Qu'elle ne s'en désenchante jamais! Continuons d'aimer, comme au temps de notre jeunesse, la phrase rêveuse de Georges : *D'un billet si tendre je voudrais bien voir l'auteur* ! ou cet adorable appel d'amour: *Viens*, *gentille dame* ! auquel l'accompagnement des cors ajoute toute la poésie de la solitude et de la nuit. Oublieux des complications et des raffinements modernes, oublieux des procédés et soucieux seulement du génie, écoutons dans la simplicité de notre cœur les couplets touchants de « Pauvre Dame Marguerite » ; la scène plus touchante encore, et grandiose, celle-là, où George Brown, redevenant Julien d'Avenel, retrouve peu à peu dans sa mémoire et finit par redire, avec les ménestrels qui passent, le vieux cantique de sa tribu. Ne rions même pas, mesdames et messieurs, de la ballade populaire : *D'ici voyez ce beau domaine !* Je gage que nous y découvririons des grâces non encore fanées. Permettez-moi seulement de vous en rappeler la fin. « Ma belle enfant, dit à la petite fermière après la ballade,

George Brown à la fois incrédule et charmé, je vous remercie de votre conte. — Un conte, reprend gravement Jenny, légèrement scandalisée, et s'approchant du jeune homme: « Prenez-garde, répéte-t-elle tout bas ! *Elle* vous regarde, *elle* vous entend ! » Et ces mots éveillent à l'orchestre une seule note de harpe, qui vibre dans le silence du soir comme une menace légère pour les paysans épeurés, mais pour le jeune homme comme un présage, et presque une promesse d'amour.

Il y aurait trop à dire, pour tout dire sur l'œuvre charmante, pour effeuiller cette partition qu'un critique étranger a gracieusement nommée la rose blanche de la musique française. Elle n'est pas près de se flétrir. Des œuvres compliquées, ingénieuses, intéressantes, des œuvres faites avec talent, avec science, avec peine, pour les délices des mages ou des mandarins, de ces œuvres-là beaucoup pourront tomber, et sur leurs ruines un fantôme léger reviendra longtemps encore, celui de la dame blanche d'Avenel.

Après Boïeldieu, deux maîtres ont régné sur l'Opéra-Comique : deux maîtres inégaux par le mérite et par l'âge : un musicien de génie, qui

mourut jeune, Herold ; un musicien d'esprit, qui vécut plus de 80 ans, Auber. Encore, pour couper le fil léger mais fort, le fil de soie de cette aimable vieillesse, fallut-il les épreuves de l'année terrible. Sans elle, Auber allait devenir le Chevreul de la musique française.

Vous le voyez, mesdames et messieurs, il y a plus d'une demeure dans notre beau pays de France ; et les deux noms que nous venons de prononcer marquent assez qu'il est diverses façons d'appartenir à notre race. L'auteur du *Pré aux Clers* lui appartient par des qualités essentielles, par une entre autres, au moins aussi littéraire que musicale et très conforme en cela même à la nature de notre génie : c'est le sentiment de la couleur locale, ou plutôt historique. Il y a des œuvres, des chefs-d'œuvre même, ceux de Mozart par exemple, qui manquent de cet élément : *la Flûte enchantée* n'a rien d'oriental ; *Don Juan*, rien d'espagnol. Il y en a d'autres, au contraire, qui possèdent au plus haut degré la note pittoresque, comme *les Huguenots* et *le Pré aux Clercs*. Herold fut, un peu avant Meyerbeer, un grand décorateur, et le dernier acte du *Pré aux Clercs* restera comme une évocation musicale du

Paris des Valois. Un Méhul, nous l'avons vu, ne se préoccupait encore que de ses personnages, de leurs sentiments et de leurs passions. Herold, sans avoir un moindre souci des caractères, s'inquiète aussi de l'extérieur ; il encadre ses figures, il esquisse derrière elles un fond de leur époque et de leur pays. Après lui, les maîtres français, d'origine ou d'adoption, feront comme lui. Halévy saura trouver pour sa Pâque juive la couleur hébraïque ; Meyerbeer fera des *Huguenots* un vaste tableau d'histoire; Berlioz ouvrira sur la silhouette d'une ville allemande la fenêtre de Marguerite et l'Espagne de Bizet ne pâlira pas auprès de celle de Mérimée.

Auber, au contraire, ne fut presque jamais paysagiste. On l'a quelquefois appelé un Rossini français ; soit, un Rossini sans *Guillaume Tell*. De ce Rossini ainsi découronné mais encore admirable, Auber eut un peu l'esprit, l'abondance et la facilité. La facilité, voilà le grand talent, si l'on veut, le génie d'Auber. Le mot vint jadis et tout naturellement, à propos du maître, aux lèvres d'un écrivain et d'un orateur, d'un homme de talent et de goût, d'un ministre... d'autrefois, qui sait, même en musique, la valeur des hommes

et celle des œuvres. Quand M. Jules Simon dit naguère : son nom est facilité, il a baptisé à nouveau l'auteur du *Domino noir*. Auber ne disait-il pas lui-même : Herold avait la qualité; moi, j'ai la quantité. — Cela n'était pas mal dit non plus.

N'oublions pas cependant, messieurs, que le musicien de *Haydée* est aussi celui de *la Muette*; qu'il se trouve dans *la Muette* des pages étincelantes, comme le début de l'ouverture et la scène du marché; une page superbe, peut-être la plus haute inspiration du compositeur : l'air du Sommeil; que *la Muette* enfin est le premier exemplaire d'un genre qui nous a fait et nous fait encore honneur : le grand opéra français. L'effort était un peu rude et le moule un peu vaste pour celui qui l'avait creusé. Mais d'autres parurent tout de suite : un Rossini, un Meyerbeer, qui jetèrent dans la forme prête des œuvres à sa taille, et l'auteur de *Guillaume Tell*, celui des *Huguenots* et du *Prophète* fixèrent pour une longue et glorieuse période, l'idéal que l'auteur de *la Muette* avait eu du moins l'honneur d'entrevoir et de désigner.

A côté, bien qu'un peu au-dessous, de nos deux illustres hôtes, Rossini et Meyerbeer, dont nous

ne parlerons pas davantage parce qu'ils ne sont pas des nôtres, un compatriote, messieurs, réclame une place : Halévy, le musicien juif de *la Juive*. Qu'on nous permette ici d'effleurer, sans sortir du domaine de l'art, une question ou plutôt une querelle, qui n'a pas respecté même ce domaine-là. Depuis quelques années, la mode semble établie, ou rétablie, de haïr Israël, de souhaiter même qu'on le persécute ou qu'on le dépouille, de le calomnier, que dis-je, de le nier, de lui refuser non pas les honneurs, mais l'honneur, fût-ce celui du génie. A ces dénis systématiques, l'histoire de la musique ne ménage pas les démentis éclatants. Comme Mendelssohn, comme Meyerbeer, Halévy était de race israélite, et si *la Juive* est son chef-d'œuvre, c'est peut-être qu'il y a mis les rancunes séculaires, les amertumes secrètement dévorées de sa race. Belle vengeance que celle-là, et noble réponse à la haine et à la calomnie !

Quoi qu'on puisse dire, le second et le cinquième actes de *la Juive* sont parmi les plus beaux de notre répertoire. La solennité biblique de la Pâque n'a jamais été dépassée. Éléazar et Rachel compteront longtemps encore entre les plus

grandes figures de la musique dramatique. Ne soyons donc ni absolus, ni fanatiques surtout, et ne traitons pas d'avares tous les fidèles de Moïse, alors que les plus illustres d'entre eux enrichissent de pareilles offrandes le trésor de notre patrie.

Pour résumer, mesdames et messieurs, un aussi vaste sujet que le nôtre, si l'on peut user de formules générales, c'est à la condition de ne leur prêter ni un sens absolu ni une rigueur inexorable et de ne jamais prendre les lois esthétiques que pour des lois tolérantes et relatives, souvent obéies, mais parfois contredites par les caprices ou les hasards du génie. Notre musique française, disions-nous au début, est avant tout modérée, et voici que nous rencontrons, parmi ses représentants les plus glorieux, un maître qui parfois ne laissa pas d'être un peu excessif et exorbitant, Hector Berlioz.

Berlioz apparaît dans notre histoire musicale comme un génie d'exception, exubérant, presque démesuré, avec certaines outrances d'imagination, certaine recherche d'originalité, voire de bizarrerie, et au début de sa carrière, avec un goût naturel alors, aujourd'hui suranné, pour le ro-

mantisme de son époque. *La Symphonie fantastique*, par exemple, à côté de belles ou charmantes pages, en offre qui ne sont que curieuses et excentriques. Berlioz était bien, lorsqu'il l'écrivit, ce jeune homme « d'une sensibilité maladive », dont il a fait son héros. Comme tous les enfants du siècle « *il avait lu Lara*, *Manfred* et *le Corsaire* », et le musicien se souvenait du lettré. Le *Requiem* colossal, avec son *Tuba mirum* à triple orchestre de cuivres, trahit encore une préoccupation exagérée de l'effet gigantesque et cherché dans l'outrance d'une faculté qui fut peut-être la faculté maîtresse de Berlioz: je veux dire la faculté de la sonorité. Berlioz, passez-nous le mot, fut un prodigieux *sonoriste*, le plus étonnant virtuose d'orchestre que notre pays eût encore connu. Son œuvre marque une étape considérable, peut-être sans pareille, sur cette route du progrès symphonique où marche notre siècle. Parvenus dans l'histoire de la musique à des pages fulgurantes comme la *Marche Hongroise*, la *Course à l'abîme*, ou le *Bal chez Capulet*, arrêtons-nous et regardons en arrière: nous ne trouverons rien d'analogue et nous comprendrons qu'on ait pu dire d'un Berlioz aussi bien que d'un

Delacroix : ce n'est pas un chef d'école, c'est un chef d'émeute.

Berlioz n'est pas seulement symphoniste, mais il l'est surtout. Non pas qu'il ait, comme les grands classiques, écrit beaucoup d'œuvres purement instrumentales; au contraire il en écrivit peu, et la *Symphonie fantastique*, *Harold en Italie*, n'ont pu se passer d'un commentaire, au moins d'un titre. Chez Berlioz plus que chez tout autre, le poète et le musicien étaient liés. Il ne séparait pas la note de la parole, au moins de la pensée; dans la musique il cherchait moins la musique en elle-même et pour elle-même, que l'expression des sentiments et des sensations, et cette expression, il l'a demandée surtout à la symphonie, aux combinaisons de sonorités et de timbres.

Encore une fois, que de mécomptes réserverait l'histoire de notre siècle musical à qui se flatterait de l'embrasser d'une vue unique, de la suivre sans éclectisme ni docilité! Pouvait-on attendre Berlioz, pouvait-on même l'entendre tout de suite dans le pays et à l'époque où il parut? Les œuvres, les chefs-d'œuvre même d'alors, avaient-ils préparé l'oreille et l'imagination française à cette

admirable *Damnation de Faust*, dont il y a quelque douze ans, les beautés nous ont encore surpris. Personne en musique ne nous avait parlé de telle sorte, ni de telles choses, et l'on comprend que Berlioz ait passé quand il parut, non seulement pour un musicien, mais pour un penseur extraordinaire. Plus épris de la légende dramatique que des formes théâtrales accoutumées, se défiant des sujets littéraires qu'on goûtait alors et des librettistes qui les accommodaient, il appropria à sa musique des sujets de son goût, tirés par lui de Virgile, de Shakespeare et de Gœthe.

Comme tous ceux de notre âge, nous connaissons mal le théâtre de Berlioz, ne le connaissant que par ouï-dire et par la lecture. De ses autres ouvrages, *la Damnation de Faust* est le plus populaire aujourd'hui; et depuis qu'elle nous a été révélée, la faveur publique et la reconnaissance nationale peuvent se partager entre deux chefs-d'œuvre de musique française issus d'un chef-d'œuvre allemand, et qui par un heureux et rare concours se rehaussent l'un l'autre au lieu de s'éclipser : Le *Faust* de Berlioz et le *Faust* de Gounod. De nos deux *Faust*, celui de Berlioz est sans contredit le plus allemand, le plus *gœthesque*.

Quels sont en effet les deux principaux personnages du poème? Faust et Méphistophélès. Voilà les grands interprètes, les porte-paroles de Gœthe. Entre eux Marguerite s'efface; l'aventure de l'humble fille n'est qu'un épisode dans cette vaste épopée de l'âme masculine. A l'exemple de Gœthe, Berlioz a laissé son héroïne au second plan; il l'a faite un peu pâle, un peu raide aussi et presque gothique, trop pareille à la Marguerite d'Eugène Delacroix. Non pas que la Chanson du roi de Thulé, par exemple, manque de couleur archaïque; au contraire elle s'accorde très bien avec l'ensemble de l'œuvre et les visions pittoresques que le musicien éveille en nous. Non pas que l'air admirable de Marguerite abandonnée ne plie sous le faix d'une morne tristesse. Mais quelque chose manque à cette figure de femme : un peu de grâce et de tendresse; l'air de Faust : *Merci, doux crépuscule*, le duo, sont parmi les moins bonnes pages de cette partition, qui ne laisse pas une impression d'amour.

Hâtons-nous de dire qu'elle en laisse bien d'autres et de non moins profondes. Il est deux sentiments, essentiels au poème de Gœthe et dont Berlioz a été l'admirable interprète: le sen-

timent de la nature, et le sentiment surnaturel, ce dernier dans l'ordre fantastique et dans l'ordre religieux tour à tour. Voilà la source des plus grandes et des plus originales beautés de *la Damnation;* sources abondantes et pures, d'où le chef-d'œuvre a jailli. Berlioz a regardé, ou écouté l'homme aux prises avec la nature, avec le Démon, avec Dieu, et de ces trois états d'âme il a fait de magnifiques tableaux. Le temps nous manque pour évoquer ici plus que de rapides souvenirs. Rappelons-nous seulement les pages capitales et comme les sommets de l'ouvrage: Faust seul dans les champs au lever du soleil; Faust rentré dans sa cellule, la mort appelée, étreinte par lui avec la coupe empoisonnée, et brusquement repoussée quand retentissent à l'aurore les cloches de Pâques et les cantiques de résurrection. Dans ces deux scènes déjà, la poésie est égalée, que dis-je dépassée, grâce aux privilèges divins de la musique, et surtout de la symphonie. Quelles paroles sauraient peindre à elles seules un paysage comme le paysage du début, à la fois printanier, matinal et solitaire?

On voit le jour poindre, on entend les oiseaux, les sources et la brise, la terre embaume, les

paysans chantent et dansent sur le gazon. Mais voici qu'un promeneur paraît, traînant à pas lents son incurable mélancolie. Une phrase très brève, quelques notes discrètes, disent tout bas son ennui, et peu à peu la petite phrase se fortifie, se répète, comme se répètent les phrases musicales : avec mille développements, mille métamorphoses; le ciel s'assombrit, tout se tait, et la nature compatissante s'attriste de la tristesse d'un seul de ses enfants.

De quelle profonde tristesse ! Sous le poids de quelle misère chancelle le vieux pèlerin de la vie, regagnant sa cellule stérille ! Il y a dans le retour de Faust à son laboratoire certains soupirs de lassitude, certains cris de détresse tels que la musique peut-être n'en avait pas encore laissé échapper.

Mais, à traiter ainsi à vol d'oiseau un aussi vaste sujet, que de regrets on éprouve ! Beaucoup d'autres scènes de ce *Faust* demanderaient une étude non seulement musicale, mais littéraire, au besoin philosophique. On aimerait à suivre tout entière une œuvre aussi pleine de pensées, à montrer, par exemple, dans la superbe invocation de Faust à la nature, un hymne comme il n'en

14.

avait pas encore été chanté, la première explosion en musique du sentiment très moderne, fait de souffrance et de joie, qui pousse parfois l'humanité à se réfugier dans l'univers, à s'oublier et à se perdre en lui. Quelle merveille encore, peut-être la plus originale de toutes, que la longue scène des Roses et du sommeil de Faust, de Faust couché parmi les fleurs, au bord d'un fleuve allemand, et bercé par le chant de Méphistophélès, par le murmure des sylphes et des follets. Ici un autre sentiment se mêle au sentiment de la nature : une tendresse presque divine par la douceur et la pureté, amollit un instant l'âme diabolique. Méphistophélès a pitié de l'homme; il le laisse reposer une heure parmi les roses et les rêves d'or ; il le regarde avec une vague bonté, et ce mouvement de compassion, cette courte trêve à l'ironie, à la haine, ajoute à l'étrange figure un trait d'humanité, je dirais presque de paternité passagère et mystique, que le poète philosophe n'aurait pas désavoué.

Après Berlioz, qui fit dans son œuvre une si grande part à la nature, gardons-nous d'oublier un maître d'un génie moins vaste assurément, moins littéraire surtout, mais très personnel,

unique même, le premier représentant de l'exotisme en musique, Félicien David. Il a été un paysagiste d'Orient; il l'a été, avant tout le monde, mieux que personne après lui, et il n'a pas été autre chose. Auber disait, lors de l'immense succès du *Désert:* Bravo, bravo! mais attendons le jour où il descendra de son chameau. — C'est bien là que les confrères de Félicien David, ou ses ennemis, devaient l'attendre. Il eut tort d'en descendre une ou deux fois, de son Pégase d'Afrique, et l'on ne retrouva que par intervalle, dans *la Perle du Brésil* ou dans *Herculanum*, le musicien, j'allais dire le peintre du *Désert* et de *Lalla-Roukh*, celui qu'un orateur éminent, artiste délicat, M. Rousse, nous rappelait naguère ainsi: « Félicien David, bercé sans pouvoir s'éveiller jamais, au murmure des nuits embrasées de Memphis, redit comme dans un rêve le chant haletant de la caravane et les bruits endormis du désert[1]. »

On ne saurait, parler plus musicalement de musique. Voilà bien les mélodies de Félicien David : elles dorment à demi, elles

1. Réponse de M. Rousse au discours de réception du vicomte E. M. de Voguë à l'Académie française.

rêvent ; leurs rythmes languissants ressemblent à l'haleine d'un sommeil tranquille. Dans l'immense univers, Félicien David s'est choisi un royaume : l'Orient. Il en a été le mage mystérieux et doux. Mélancolique, et comme retiré en lui-même, il a fermé l'oreille aux voix de l'humanité pour surprendre celles de la nature, et de cette nature lointaine, que la musique n'avait pas encore interprétée, il a su rendre sonores certains aspects visibles que préféra son génie : la splendeur du jour, la sérénité de la nuit, l'immobilité et presque jusqu'au silence des grands horizons transparents et purs.

Ne vous semble-t-il pas, mesdames et messieurs, que nous ayons évoqué tous nos morts ? Il en est un pourtant, que nous ne vous avons pas encore rappelé. Nous viendrons à lui tout à l'heure. Si glorieux que soit le nom, si regrettable que soit la perte de Georges Bizet, il convient peut-être, avant de parler de lui, de parler d'un de ceux qui l'ont devancé dans la vie et qui lui survivent, de saluer avant lui le plus célèbre de ses aînés, qui fut un peu son maître, le plus grand de nos musiciens vivants, que tout bas déjà vous avez tous nommé, Charles Gounod.

Parmi les vivants comme parmi les morts, il faut choisir. On le peut heureusement et nous manquons moins de compatriotes et de contemporains éminents, que du temps nécessaire à leur complète louange. Si, pour des raisons diverses, nous ne parlons ici que de M. Gounod, de M. Saint-Saëns et de M. Lalo, que les Ambroise Thomas, les Reyer, les Massenet, les Delibes, les Guiraud, les Widor, les d'Indy et d'autres encore nous pardonnent un silence involontaire.

Absents de cette rapide revue, ils sont présents à notre souvenir et j'en suis sûr, au vôtre ; nous faisons à chacun sa part dans la gloire de notre pays.

Charles Gounod ! Je crois, que nous sommes tous d'accord pour lui rendre le premier hommage et les premiers honneurs. Il a été le grand charmeur de notre temps, et nous pouvons, hélas ! à l'égard des morts, d'un Berlioz et d'un Bizet, nous reprocher assez de dénis de justice, pour saisir une occasion, surtout aussi légitime, de fêter le génie encore vivant parmi nous.

On a tâché pourtant d'amoindrir l'œuvre de Gounod, de ne voir dans l'auteur de *Faust* et de *Roméo* qu'un musicien de salon, ou d'alcove,

l'interprète langoureux et languissant de molles et mièvres tendresses. La tâche est impie, et par bonheur elle est ingrate pour ceux qui l'entreprennent et qui ne sauront, je l'espère, la mener à bonne ou plutôt à mauvaise fin.

Le musicien de *Faust* et de *Roméo*, il serait puéril d'y contredire, il est presque superflu de le dire, est surtout un musicien d'amour; mais c'est le musicien des plus vraies, des plus grandes des plus parfaites amours. Dans sa musique comme dans les âmes, j'entends les âmes complètes et choisies, l'amour est l'accord idéal des sentiments et des sensations; la volupté n'en est pas absente, vous le savez bien, vous qui connaissez la scène du jardin de *Faust,* mais elle n'y règne pas seule; en tout cas, elle n'y règne jamais ni par l'audace ni par la brutalité.

Gounod, qu'on ne s'y trompe pas, a, dans le passé de la musique, et dans ce passé le plus glorieux, de lointaines et profondes attaches. Par la simplicité, par la pureté de certaines mélodies comme le *Soir* ou le Roi de Thulé, ou la cavatine : *Salut*, *demeure chaste et pure*, ou le duo : *Laisse-moi contempler ton visage* (je m'arrête, ayant trop à dire), par de pareilles inspirations,

il rappelle nos vieux maîtres, les simples et les purs, les Grétry et les Boïeldieu. D'autres fois, il va plus haut, éveiller des échos encore plus glorieux : quand on a écrit l'adieu nuptial de Capulet à Juliette, et l'invocation à Vesta, de *Polyeucte*, on peut aimer Mozart et l'aimer d'amour filial : on est de sa famille.

Le talent de Gounod porte bien le signe de notre race : il est tempéré et se garde de tout excès. Notre époque, un peu amie de l'exagération en tout genre, ne serait peut-être pas éloignée d'en faire un reproche au maître ; l'avenir au contraire lui saura gré de cette conformité avec l'éternel esprit de la France. On lui pardonnera d'avoir réduit l'immense poème de Gœthe et le drame plein de péripéties de Shakespeare ; de les avoir, je dirais rapetissés, si c'était rapetisser un sujet de n'y voir que l'amour. On lui pardonnera, parce que cet amour, il l'a chanté comme personne peut-être ne l'avait fait encore ; parce que sa Juliette au balcon est aussi tendre et aussi pure, aussi délicieusement vierge et femme que celle de Shakespeare ; parce que, dût-on m'accuser de blasphème, sa Marguerite est peut-être plus charmante et plus touchante que la Gretchen de Gœthe. Gounod a

compris avec moins de grandeur religieuse que Berlioz la veillée pascale de Faust. C'est par le sentiment de la nature et non par le sentiment de Dieu qu'il a rappelé Faust à la vie et il y a là une nuance esthétique et morale sur laquelle je n'insiste pas. Gounod n'a pas trouvé non plus l'admirable scène du sommeil, que nous rappelions plus haut, ni fait planer sur Faust endormi l'incantation presque paternelle du Démon attendri. Il a donné une part moins grande à l'élément pittoresque; il n'a pas, comme Berlioz, ramené sous la fenêtre de Marguerite en larmes les soldats et les étudiants qui naguère avaient passé sous la fenêtre de Marguerite heureuse. Son Méphistophélès est moins diabolique et son Faust moins humain que ceux de Berlioz. Mais sa Marguerite est la Marguerite idéale. A la douce et triste enfant, il a voué tout son génie; c'est sur le seuil de la petite maison fleurie qu'il a versé tous ses trésors. Le *Faust* de Berlioz est d'une grande imagination et d'un grand esprit; celui de Gounod, d'un grand cœur. Il y a, messieurs, un beau mot de saint Augustin; il me revient à propos de Gounod, qui du reste se plaît à le citer. *Ama et fac quod vis*, aimez et faites ce que vous voudrez. C'est par

l'amour qu'un maître comme Gounod a fait de nous ce qu'il a voulu, et de lui comme de son héroïne chérie, les anges là-haut pourront dire un jour: Seigneur! il a beaucoup aimé.

On l'aura payé de retour. Il aura été compris, admiré vivant, plus heureux que le pauvre Bizet, dont la mort seule a consacré la gloire. S'il vivait encore, le jeune et brillant auteur de *l'Arlésienne*, de *Carmen*, quelle joie nous aurions de lui dire notre admiration, de lui offrir les excuses du pays qui le dédaigna, pays aveugle jadis au double rayonnement du soleil de Provence et du soleil d'Espagne. Il a été parmi les siens, et les siens ne l'ont point connu. Il était pourtant bien à nous, il était bien de notre race et de notre temps : de notre race par la clarté, la vivacité, la précision et la concision; de notre temps, par l'habileté technique, par son talent égal à son génie, par la science de l'harmonie et de l'instrumentation, par l'instinct le plus juste de la scène, l'intuition toujours lucide et raisonnable de ces rapports délicats entre la musique et la poésie, qui sont l'essence même du drame lyrique. *L'Arlésienne*, *Carmen*, furent des exemples inattendus et d'abord incompris, de vérité, de naturel et de vie, d'équi-

libre entre le livret et la partition, entre les paroles et les notes. Bizet était fait pour trouver non pas un compromis boiteux, mais la conciliation harmonieuse entre les droits et les devoirs de deux arts également susceptibles de se combiner et de se contredire.

Les œuvres de Bizet firent d'abord crier au wagnérisme. Aussi bien, à quoi ne firent-elles pas crier? Elles firent même bâiller : *l'Arlésienne* parut ennuyeuse comme *Carmen* immorale. Des reproches pareils, le pauvre Bizet ne se plaignit pas, mais il en mourut peut-être. On marchandait alors à Wagner, on lui refusait même l'idolâtrie qu'on lui prodigue aujourd'hui; il était pour la France le roi des épouvantements. Bizet le jugeait avec plus de sagesse. Au grand et dangereux maître, il ne sacrifiait pas tous les autres, fût-ce lui-même. Il le comprenait, l'admirait, mais ne l'imitait guère. Il trouvait chez Wagner des ferments inconnus et puissants, mais peut-être mortels au tempérament de notre race. S'il eût vécu, il n'eût profité qu'avec prudence du génie colossal et terrible qu'il ne faut approcher qu'en tremblant. Il eût été capable de conspirer avec lui, mais comme le grand poète orateur se

vantait un jour d'avoir conspiré avec la révolution: comme le paratonnerre conspire avec la foudre.

Vous le voyez, mesdames et messieurs, au déclin du siècle nous nous retrouvons nous-mêmes, avec nos facultés, nos qualités primitives et durables. Nous avons gardé notre équilibre et la fée de la sagesse ne nous a pas encore trahis. Nous ne donnons guère qu'en politique le signal et l'exemple des révolutions ; en politique seulement nous faisons les premières expériences et nous en payons les frais; nous sommes aventureux, malheureux, parfois coupables, et de nos essais, de nos souffrances et de nos fautes, ce sont les autres qui tirent des leçons sans périls, des profits gratuits et du bonheur, hélas! sans reconnaissance. En art, et notamment en musique, nous avons plus de chance, ou plus de sagesse, et nos voisins, à leur tour, daignent quelquefois travailler pour nous. Créatrice et longtemps souveraine incontestée de la symphonie, l'Allemagne attend depuis longtemps déjà un successeur, non pas de Beethoven, car Beethoven n'aura peut-être jamais de successeur, mais au moins de Mendelssohn. Personne encore n'a paru là-bas : ni Schumann,

malgré son génie qui fut d'autre sorte; ni Brahms, ni Raff, malgré leur talent, pour recueillir le glorieux héritage. Je ne sache pas que l'Allemagne ait entendu jusqu'à ce jour une symphonie digne de Mendelssohn... Je me trompe, elle a pu l'entendre, cette symphonie, mais sans pouvoir la revendiquer, et je sens quelque orgueil à le dire, cette symphonie est française, c'est la symphonie en *ut* mineur de M. Camille Saint-Saëns.

Voilà non pas notre unique, mais notre principale raison de nommer ici M. Saint-Saëns. C'est moins de *Samson et Dalila*, du *Déluge*, d'*Henri VIII*, malgré leurs grands mérites, que nous voulons nous faire et lui faire honneur, que de la symphonie en *ut* mineur. M. Saint-Saëns, comme M. Gounod, a beau n'être pas mort, il est bon de le proclamer bien haut, c'est un très grand musicien. Les sonates pour piano et violon, pour piano et violoncelle, les concertos, les symphonies, surtout la dernière, où se concilient par je ne sais quel miracle toutes les traditions classiques et toutes les tendances modernes, voilà les œuvres, je dirais volontiers les chefs-d'œuvre de M. Saint-Saëns qui ont fait enfin à notre pays, dans le domaine de la symphonie, dans les régions les

plus hautes et les plus pures de l'art, et de l'art nouveau, la place que nous avons aujourd'hui, et qui pourrait bien être la première. Nous écartions tout à l'heure le nom redoutable de Beethoven. En vérité, Camille Saint-Saëns est le seul de nos compatriotes et de nos contemporains qui, parfois et à la dérobée, nous ait fait murmurer ce nom tout bas.

Enfin, messieurs, il nous reste un dernier maître à saluer, M. Lalo. Son nom, depuis longtemps connu, estimé d'une rare élite, était ignoré, ou dédaigné, ou redouté de la foule. L'œuvre que vaguement on savait signée de ce nom, avait une légende, mais un peu la légende du Juif-Errant : on en parlait toujours sans pouvoir ou sans vouloir l'entendre ; pas un directeur de théâtre n'avait l'envie ou le courage de la représenter. Il s'en trouva un pourtant, de plus d'audace ou de goût. L'œuvre parut, et elle plut ; elle plut à tout le monde.

On avait à se faire pardonner, on s'excusa loyalement par des applaudissements que dix-huit mois n'ont pas encore lassés. On cria presque au chef-d'œuvre et l'on eut raison : je crois que *le Roi d'Ys* en est un, le seul peut-être,

en tous cas le dernier qui se soit produit en France depuis *Carmen*.

Ce *Roi d'Ys*, par lequel il nous plaît de finir, est l'épilogue et comme la conclusion naturelle, presque logique de notre entretien ; c'est le plus récent témoignage de notre vitalité artistique et de notre identité. C'est une œuvre de progrès, non de révolution : de progrès simplement accompli, sans charlatanisme ni réclame, sans théorie ni phrases. C'est aussi une œuvre de juste milieu, d'éclectisme et de mesure, un moyen terme et un trait d'union, un dernier exemplaire du génie français, tel que nous avons tâché de le définir. Je pourrais, si je n'avais déjà abusé de votre attention, vous montrer dans l'œuvre de M. Lalo, au lieu de conflits et de disparates toujours à craindre aujourd'hui entre des systèmes ennemis, la conciliation, ou plutôt, ce qui vaut mieux, la négation, et la négation impartiale de tous les systèmes. Il n'y a dans *le Roi d'Ys* rien ou presque rien de Wagner, ni de Verdi, ni de Gounod, pour ne citer que les trois maîtres contemporains de la musique dramatique; mais il y a, sous une forme constamment nouvelle, le vieux fonds, le fonds éternel de notre génie: la

clarté, la proportion, la sincérité, le bon sens et le bon goût, toutes les qualités enfin, qui dans une œuvre vraiment nôtre, s'allieront toujours au sérieux et à la science.

Gardons tout cela, mesdames et messieurs. Malgré les influences et les attraits du dehors, demeurons nous-mêmes. N'allons pas, trop dociles satellites, nous éclipser dans les ombres, fussent-elles colossales, que nos voisins projettent sur nous. Traversons les zones obscures avec notre modeste, mais clair flambeau ; un jour peut revenir où tous le béniront comme un phare. La France n'a jamais été, du moins en musique, la maîtresse des nations. Elle en serait plutôt la médiatrice. Le titre est assez beau pour suffire à sa gloire dans le passé comme à son ambition dans l'avenir.

# TABLE DES MATIÈRES

COMPIÈGNE

IMPRIMERIE HENRY LEFEBVRE

31, RUE SOLFERINO, 31